

libro **investigación** ensayo crónica crítica

Lauro Ayestarán

La Música Indígena en el Uruguay

Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias
año III, n° 4, xii-1949, Montevideo, Uruguay, pp. 239-282.

Publicado también como separata, *Impresora Uruguaya*, Montevideo, Uruguay, 1949. (solo cambia la numeración de páginas).

En introducción, las modificaciones aportadas a este texto en la publicación del mismo como primer capítulo del libre *La Música en el Uruguay* (1953).

Lauro Ayestarán

La música indígena en el Uruguay (1949)
La música indígena, Cap. 1 de *La Música en el Uruguay* (1953)

Modificaciones y correcciones aportadas al artículo publicado en 1949 para su integración como capítulo 1 de *La Música en el Uruguay* (1953).
Las páginas indicadas son las páginas del capítulo 1 del libro de 1953, con su párrafo (§), seguidas de las páginas del artículo de 1949, con su párrafo. En rojo, el tipo de modificación: ins. = inserción de párrafos; agr. = agregado dentro de un párrafo; supr.= supresión. Los corchetes [ ] *indican la extensión de la modificación. En la parte de correcciones, entre* [ ] *se encuentra la palabra a corregir.*

Modificaciones

p. 12, § 2 - p. 247, § 3: […] En ese sentido los misioneros lanzaron varias embajadas para tentar si por el camino de los sonidos podían llegar hasta ellos. [*agr.* El Barón de las Juras Reales en el primer tomo de su fantaseoso Libro "Entretenimientos de un prisionero en las Provincias del Río de la Plata" editado en Barcelona en 1828, publica un curioso grabado en el que se ve una canoa con sacerdotes músicos próxima a la ribera en la que un grupo de indios escuchan extasiados. *agr.*]

p. 16, § 3 - p. 251, § 2: [*ins.* 9. Cantos charrúas de combate, en 1812. — A fines de noviembre de 1812, Antonio Díaz, a la sazón secretario del general [p.17] Rondeau, se acercó a un campamento charrúa ubicado en la costa del arroyo Arias, afluente del Santa Lucía con el propósito de atraerlos a la causa de la revolución artiguista. Durante 22 días estuvo en relación con ellos y por fin "se unieron a Artigas sin pacto de alianza y conservando su indep.cia ,sus costumbres y hábitos feroces". En el cuarto timo de las "Memorias" manuscritas de Díaz, recientemente adquiridas por el Archivo General de la Nación, se describen con lujo de detalles y, lo que es más importante, con criterio de estudio etnológico, las condiciones sociales, prácticas, costumbres y caracteres psicológicos de nuestros aborígenes. Antonio Díaz declara estas intenciones en las siguientes palabras: "Yo era entonces 1 joven de edad de 24 años y mis mprimeros pasos en esa indagación no pasaba de cierta curiosidad; pero repitiéndose las ocasiones de verlos [a los charrúas] por que siendo yo Sec.o del Gen.l Rondeau iva con frecuencia en comisión de él ver al Gral. Artigas en la campaña durante las desavenencias de este Gral. con el representante del Gob. Nal. Sarratea, me propuse hacer un estudio mas detenido y profundo del hombre salvaje, moralmente considerado,pués que tenía tan buena pro-

porción de hacerlo por mis relaciones con los charrúas que me trataban con amistad por los pequeños dones que en mis viajes les hacía."

En lo que nos es pertinente, corresponde transcribir unos párrafos de este singular documento que conocemos por atención del Dr. Eugenio Petit Muñoz, y que refuerza nuestra tesis sobre determinadas prácticas musicales de los charrúas. Dice en primer término: "Cuando van a pelear o saben q.e el enemigo se acerca el Cacique los forma a caballo en ala, y los proclama con una muy larga arenga en q.e expone las injurias o agravios recibidos de los enemigos y les recuerda los tiempos y glorias de sus mayores y sus propias hazañas y hechos de armas .El Cacique sada vez que en la arenga los incita y anima a la venganza mueve la lanza blandiéndola con fuerza y en toda lalínea se arma entonces una griteria prometiendo pelear con valor para vengarse". Luego agrega estas palabras importantísimas para nuestro estudio: "Mientras q'dura esa alocucion o proclama las mugeres se ponen en fila atras de la linea de los hombres como a distancia de veinte varas y [*como ade*] estan cantando, no se que, pero supongo q.e sera algun himno p.a animar alos combatientes"

Toda esta escena concuerda exactamente con la que en 1825 ve el Sargento Mayor Benito Silva que se registra en el llamado "Codex Vilardebó" analizando en párrafos posteriores. Allí también las "mugeres se ponen a cantar de un modo tan lúgubre que hace enternecer" mientras los guerreros se preparan para el asalto haciendo sonar una bocina de guampa. [p.18]

Estos "peanes" guerreros se repiten en los pueblos de más ancestral cultura y en último término afloran también en las "marsellesas" francesas o en los "himnos patrióticos" de edades y culturas tan nuestras. *ins.*]

p. 19, § 4 - p. 253 § 2 : [...] su más completa expresión [*agr.* colectiva *agr.*]. En efecto, [p. 20] el pueblo al igual que en el medioevo, era el acompañante al Sacrificio de la Misa y cumplía su cometido entonando los cantos litúrgicos cristianos [*supr. erpurgados por San Gregorio El Grande alrededor del año 600. supr.*] [*agr.*, si bien a través de las deturpadas versiones que corrían por ese entonces. *agr.*]

p. 20, § 2 - p. 253 § 2: [...] fuéronse moviendo hacia el Sur [*supr. hasta supr.*] [*agr.* para *agr.*] enquistarse en el Pueblo de Durazno, hoy capital del departamento del mismo nombre.

p. 21, § 5 - p. 255 § 3: En este lapso [*supr.* de tiempo *supr.*] Guyunusa da a luz una niña [...]

p. 28, § 6 - p. 262 § 4 : *Para nosotros la aparición del resonador de calabaza no sólo determina un origen distinto sino una* [*supr. antigüedad mayor supr.*][*agr. una evolución más avanzada agr.*].[...] (*cursivas del autor*)

p. 30 § 4-5 - p. 264 § 1: [*supr.* Aquí Dumoutier se equivoca evidentemente. Si el ámbito es el de una octava, dentro de este registro el arco de Tacuabé puede dar un número infinito de notas, puesto que se trata de un instrumento atemperado en el que se pueden obtener hasta las menores subdivisiones del tono. Véase por ejemplo la siguiente melodía ejecutada en el "Soko", arco musical con resonador de calabaza de la Guinea. Fué notado por Charles Joyeux en su libro "Notes sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinée" y transcripto por Stephen-Chauvet en "Musique Nègre", página 161. (París, 1929). [*partitura citada*]

Volvamos a la referencia de Dumoutier. *supr.*]

p. 31 § 1 - p. 265 § 1: [*supr.* Frezier en 1713 anotó estos ocho compases de los indígenas ebrios de Chile: (42) [*fragmento de partitura*] Su figuración exacta, fraseológicamente perfecta,

con sus compases capital y caudal enteros, poco tiene de indígena y mucho menos de ebrio. *supr.*]

p. 45 nota 1 - p. 267 nota 1: Rafael Schiaffino: "*Historia de la Medicina en el Uruguay*", 2 tomos, Montevideo, MCMXXVII [agr. y MCMXXXVII agr.];

p. 49 - p. 270 nota 42: [supr. (42) Frezier: "*Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chilly et du Perou*", pág. 60. París, MDCCXXXII (En la Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo"). supr.]

Correcciones ortográficas

p. 4, § 2 - p. 239, § 5: lingüísticos [*langüísticos*]

p. 14, §3 - p. 249, § 3: reduciones [*rreduciones*] (español antiguo)

p. 14, § 4 - p. 249, § 4: realizaron [*realizaroon*]

p. 16, § 1 - p. 251, § 1: las otras [*las otra*]

p. 19, § 3 - p. 253, § 1: *Escuela de Cristo.*" [*comillas cerrando la cita*]

p. 23 § 3 - p. 256 § 5: sur les têtes [*sur le têtes*]

p. 23 § 4 - p. 257 § 1: hasta la hendidura inferior [*hendiduda*]

p. 25 § 4 - p. 260 § 1: los instrumentos musicales [*los instrumento musicales*]

p. 25 § 5 - p. 260 § 2: reconoce [*reconce*]

p. 26 § 4 - p. 260 § 5 : c) Unido [*d) Unido*, la lista no incluía un renglón c)]

p. 29 § 1 - p. 262 § 6: en torno del arco musical americano [*en torno al arco*…]

p. 30 § 2 - p. 263 § 3: el sonido que emite solo se oye […*emite slo se*…]

p. 31 § 1 - p. 265 § 1: …de los cronistas y viajeros… […*cronista y viajeros*…]

p. 45 nota 9 - p. 267 nota 9: "*Argentina y conquista del Río de la Plata*", [*comillas cerrando el título*]

p. 46 nota 28 - p. 268 nota 28: "*Voyage à Rio Grande do Sul*" […*Voyage a Rio*…]

p. 46-48 nota 35 - p. 268-269 nota 35: las varias faltas de ortografía del texto francés citado se originan en la publicación original de 1930, referencia de Ayestarán.

p. 48 nota 38 - p. 269 nota 38 - 5º ítem de la bibliografía: "*Atti […]*" (Roma, setiembre de 1926), [… *etiembre de*…]

p. 48 nota 38 - p. 269 nota 38 - 9º ítem de la bibliografía: New York, 15 de febrero de 1901. [… *ebrero*…]

p. 49 nota 38 - p. 270 nota 38 - 22º ítem de la bibliografía: Bogotá, octubre de 1938. [… ctubre…]

p. 49 nota 38 - p. 270 nota 38 - 23º ítem de la bibliografía: *ethno-geographical analysis of*… [… *anals of*…]

LAURO AYESTARAN

La Música Indígena en el Uruguay

Introducción

En un complejo ajedrez de desplazamientos, dos grandes grupos étnicos, desaparecidos desde hace más de cien años —el Uruguay es el único país de las Américas que no cuenta con una fuente indígena viviente— se movieron dentro de él desde el descubrimiento hasta las primeras décadas del siglo XIX: el primero se hallaba representado por la familia "chaná-charrúa"; el segundo por la "tupí-guaraní". (1)

1.º) El grupo "chaná-charrúa" se hallaba integrado por los chanáes y por los charrúas, subdivididos éstos últimos en once tribus: charrúas propiamente dichos, yaros, guenoas, bohanes, minuanes, cloyás, martidanes, manchados, guayantiranes, balomares y negueguianes. Tan solo los chanáes y los cinco primeros del grupo charrúa habitaron nuestro territorio.

En los primeros años de la conquista el charrúa se hallaba establecido en la margen del Río de la Plata, los chanáes en las islas del Uruguay frente a la desembocadura del Río Negro, los yaros entre éste último y el río San Salvador, los bohanes en el litoral oeste al norte del Río Negro y los guenoas más al norte aún, a la altura del hoy departamento de Artigas.

A mediados del siglo XVIII el panorama ha cambiado por completo: desplazados hacia el norte, los charrúas han hecho alianza en 1730 con los minuanes y cubren una franja próxima al antiguo "habitat" de los guenoas; éstos últimos han cruzado en diagonal el país y se hallan en la costa del Atlántico; los chanáes por otro lado han pasado a tierra firme y mezclados con yaros y bohanes se hallan en el hoy departamento de Soriano. El grupo "Chaná-Charrúa" declina visiblemente; sólo los chanáes, de condición más pacífica y acaso de más elevada cultura, se someten a los españoles y con ellos se fundan algunos pueblos. El charrúa, la tribu más fuertemente diferenciada de todos ellos, insobornable, tiende a desaparecer después de numerosas y cruentas batallas.

Una comunidad de lengua matriz define el grupo "chaná-charrúa" frente al "tupí-guaraní". Sixto Perea Alonso, en uno de los más formidables intentos de filología comparada de los grupos langüísticos americanos, demostró cabalmente que pertenecían a la lengua madre "arawak", cuyo centro se halla en la Guayana Holandesa y que tiene, como puede observarse por esta resonancia rioplatense, una vasta área de dispersión en todo el continente. (2)

Desde el punto de vista musical, excepto en la chaná, no se observa en las tribus restantes ningún sincretismo con el arte sonoro europeo. Bien es verdad que la documentación es de extraordinaria rareza ya que encerrados en sus primitivas organizaciones tribales mueren antes de dejarse penetrar por la conquista misionera y menos aún se someten a un régimen civil de mitayos o encomenderos españoles. Como organización social diferenciada, en los primeros años del siglo XIX el grupo "chaná-charrúa" ha desaparecido; las expediciones y matanzas de 1831 y 1832 se dirigen hacia un turbio conglomerado de indios alzados, sin definición étnica, donde se mezclan también los grupos "tupí-guaraníes".

2.º) El grupo "tupí-guaraní" que tiene su asiento en la órbita del Paraguay y cubre las antiguas Misiones Orientales, envía a través de los tapes su mejor representación. Existen en el Uruguay desde el siglo XVII, pero después de la expulsión de los jesuítas en 1767, llegan desde el norte en abultado número; el tape misionero formará en el siglo XVIII el núcleo tribal de más eficaz tendencia civilizadora.

En numerosos documentos de fines de esta centuria, se habla de los "indios músicos" que acompañaban con flautas, tamboriles, arpas y guitarras los oficios religiosos en las iglesias coloniales del Uruguay actual; en muchos casos se refieren concretamente a "indios misioneros". Sin embargo el guaraní es en nuestro país un emigrado, cosa que no ocurre así con el grupo "chaná-charrúa" que ha dejado en sus paraderos y talleres recuerdos de su ancestral permanencia en nuestro territorio a través de una piedra tallada con bastante esmero y de una cerámica incipiente que se halla —excepcionalmente, desde luego— ya en una etapa zoomorfa.

Desde que la República Oriental comenzó a tener conciencia de su historia, se ha venido repitiendo, con un empecinamiento casi diría ejemplar, que nuestro indio charrúa ignoraba los misterios estremecedores de una débil caña soplada con dulzura, de una cuerda pulsada con destreza, de un parche o una madera batidos a un ritmo exacto, de una garganta, en fin, que sirviera para otra cosa que para una gutural inflexión de primario lenguaje o un bronco grito de ancestral barbarie guerrera.

La supuesta afirmación de que los charrúas no sólo desconocían canciones e instrumentos sino hasta el ejercicio de la danza, llegó hasta el gabinete de trabajo del más serio investigador alemán de la edad contemporánea en esta última expresión estética, Curt Sachs, quien en su importante "Historia Universal de la danza" anota estas prudentes palabras: "sólo con reservas debemos aceptar versiones relativas a los "pueblos que no danzan". De acuerdo con las fuentes originales de información, los indios *charrúas* uruguayos y los *guaraníes* brasileños no poseen danzas de conjunto. No obstante, se sabe hoy en día que los *guaraníes* al menos ejecutan danzas acompasadas, acompañándose con rudimentarios tambores fabricados con corteza de calabaza, bailes éstos que no parecen ser de reciente adopción". (3)

Las referencias de Azara

Mas he aquí que a quien escribe estas líneas dióle por seguir el hilo de tal aserto y halló al cabo de pacientes vigilias que todas, entiéndase bien, todas esas referencias, venían a morir en unas breves palabras de Don Félix de Azara estampadas en sus famosos "Viajes por la América Meridional" realizados en las postrimerías del siglo XVIII y publicados al amanecer del siguiente. (4)

Dice Azara que los charrúas "no conocen ni juegos, ni bailes, ni canciones, ni instrumentos de música, ni sociedades o conversaciones ociosas", (5) y al referirse a los minuanes aplicando sospechosamente hasta las mismas palabras agrega: "Otro tanto digo de su falta de religión, de educación, de leyes, de recompensas, de castigos, de danzas, de canciones, de instrumentos de música, de juegos, de sociedades y de conversaciones ociosas". (6)

Aunque Azara se preocupa de advertirnos lo contrario en su prólogo a la "Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata", bien sabida es su actitud despectiva hacia nuestros aborígenes, a quienes tenía casi como una especie intermedia entre el hombre y los animales. Su falta de sensibilidad antropológica, al lado de tantas virtudes de seriedad científica que lo adornan, se evidencia en estas palabras que dedica a los charrúas: "Han tenido el mismo maestro de lengua que enseñó a los perros a ladrar de la misma manera en todos los países", y hasta al resaltar algunas de sus naturales predisposiciones, subraya: "Todas estas cualidades parecen aproximarles a los cuadrúpedos"; para entusiasmarse luego con este peyorativo parangón y agregar: "Asimismo pueden tener cierta relación con las aves por la fuerza y agudeza de su vista", con lo cual los hace descender un escalón más dentro de la escala zoológica...

Nuestros charrúas vivieron por cierto bajo un signo sangriento y doloroso desde la muerte de Juan Díaz de Solís hasta su destrucción y matanza en el Queguay en 1831. Después, los historiadores se encargaron de esculpir en su lápida una leyenda negra que está pidiendo imperativamente una revisión. Bien es verdad que ellos se defendieron cerrándose a todo contacto extraño, enquistándose en su primitiva organización social hasta su muerte, que como núcleo tribal se produce en los primeros años del siglo XIX.

La primera referencia musical de 1531

Empero, las referencias de Azara no son las únicas fuentes para el estudio de ellos. En materia sonora existen otras referencias que no concuerdan con las aseveraciones del viajero y que hasta la fecha no han sido sopesadas. Vamos a referirnos a ellas.

Descubierto el Río de la Plata y hasta la llegada del primer adelantado en 1535, se conservan preciosos documentos de los diarios de navegación de aventureros, geógrafos y conquistadores portugueses y españoles. En uno de los primeros documentos fidedignos de esos

tiempos oscuros, hallamos una extraña referencia musical sobre los charrúas. En el memorable "Diario da Navegação" de Pero Lopes de Sousa, declara éste que el 25 de octubre de 1531 desembarcaron sus hombres en la playa del puerto de Maldonado para abastecerse de agua. Los charrúas se les acercaron temerosos primero y confiados luego, recibiéndolos "com grandes choros e cantigas mui tristes". (7) Antonio Serrano sostiene que se trataba de chanáes; esta opinión no invalida el interés de la referencia por cuanto de todas maneras se refiere a una tribu del grupo "chaná-charrúa" radicado en nuestro país en los albores de la conquista. Durante mucho tiempo creímos que la palabra cantiga estaba consignada en el diario bajo su acepción popular de "historia poco verosímil que se cuenta con el fin de engañar", expresión portuguesa que ha pasado al léxico criollo rioplatense en esta conocida locución: "¡no me vengas con cantigas!". Sin embargo, esta acepción es de data relativamente reciente, al punto de que en los diccionarios portugueses anteriores al 1800 no figura; en cambio se emplea siempre como sinónimo de "copla de versos menores para se cantar". (8) Justamente, lo que define la cantiga como hecho musical es la brevedad de su estrofa. Por otro lado al decir "cantigas mui tristes", Pero Lopes de Souza desecha la idea de que fueran "engaños" o "zalemas", porque, desconocida casi como era para él la lengua nativa, el adjetivo "triste" sólo tiene sentido aplicado a la expresión de la melodía.

El primitivo instrumental charrúa de 1573

En 1573, un clérigo de armas tomar, Martín del Barco Centenera, extremeño de nacimiento, llega "a las Indias" acompañando, en calidad de Arcediano del Río de la Plata, la expedición de Ortiz de Zárate. Baja en Diciembre de 1573 en San Gabriel e interviene en el combate librado entre las huestes del Adelantado y los charrúas comandados por Zapicán. En Mayo del año siguiente asiste a la revancha de Garay en San Salvador en la misma costa uruguaya, donde perece el cacique charrúa. Tras aventuras sin cuento, de vuelta al viejo mundo, publica en Lisboa en 1602 su poema "Argentina y conquista del Río de la Plata", (9) crónica rimada de sus andanzas por lejanas tierras. Descontadas sus infantiles fantaseosidades —animales míticos, etc.— que por otro lado están ausentes de los certeros relatos en que como testigo presencial habla en primera persona, esta obra es un documento directo pero de farragosa escritura a través de sus 1340 octavas reales. En ella, al relatar el combate de San Gabriel desarrollado en tierra oriental, nos trae la primera referencia de un instrumental charrúa:

"El çapicano exercito venía
Con trompas y bozinas resonando,
Al sol la poluadera oscurecía,
La tierra del tropel está temblando".
(Canto XI, estrofa 18).

fragmento éste que se complementa con otro del combate de San Salvador en 1574, por curioso destino, dos de los momentos de más levantada entonación literaria de casi todo el poema, de una versificación rotunda y de un color realista de primera agua:

Doze cauallos solos se ensillaron,
El Capitan con onze compañeros,
Que muchas de las sillas se mojaron,
Salieron veynte y dos arcabuzeros:
Los barbaros a vista se llegaron
Con orden y aparato de guerreros,
Con trompas, y bozinas, y atambores,
Hundiendo todo el campo y rededores

(Canto XIV, estrofa 4).

¿Fué una simple licencia literaria o un ripio la inclusión de estos tres instrumentos dentro del relato? ¿Poseían por lo menos dos instrumentos a viento y un membranófono los charrúas, antes de la conquista?

Lo certero es que Barco Centenera oyó —bajo palabra de honor, desde luego —a los charrúas acompañarse de instrumentos musicales para la acción guerrera. Y lo extraño hubiera sido precisamente que ello no ocurriera, cuando en toda la América Meridional y en las tribus vecinas sobre todo, los cronistas de consuno afirman la presencia y juego de instrumentos pre-colombinos.

Instrumental practicado por indígenas en el Uruguay

Año	*Instrumento*	*Indígenas que lo practicaban*	*Localidad o paraje*	*Origen*
1573	Trompas	Charrúas	San Gabriel	Pre-colombino
1573	Bocinas	Charrúas	San Gabriel	Pre-colombino
1574	Atambores	Charrúas	San Salvador	Pre-colombino
1627	Vihuela de arco	Guaraníes	Río Uruguay (Litoral oriental)	Misionero
1680	Pincollos	Chanáes y Guaraníes	Colonia del Sacramento	Pre-colombino
1680	Pífanos	Chanáes y Guaraníes	Colonia del Sacramento	Misionero
1680	Flautas	Chanáes y Guaraníes	Colonia del Sacramento	Misionero
1808	Tamboriles	Chanáes y Guaraníes (?)	Sto. Domingo de Soriano	Misionero
1808	Flautas	Chanáes y Guaraníes (?)	Sto. Domingo de Soriano	Misionero
1808	Tambores	Chanáes y Guaraníes (?)	Sto. Domingo de Soriano	Misionero
1808	Triángulo	Chanáes y Guaraníes (?)	Sto. Domingo de Soriano	Misionero
1815	Violín	Guaraníes	Canelones	Misionero
1815	Triángulo	Guaraníes	Canelones	Misionero
1815	Tambora	Guaraníes	Canelones	Misionero
1825	Bocina de guampa	Charrúas	Centro del país	Post-colombino
1832	Arco musical	Charrúas (?)	Noroeste del país	Pre-colombino

Veamos los antecedentes organológicos de la trompa y bocina. La trompa según Pedrell, (10) palabra bajo-latina (del griego Strombos) significa caracola. De ahí que aún cuando por otro lado la trompa sea construída por el cuerno de un animal, su origen más remoto alcanza al caparazón de los caracoles marinos. Ahora bien: en el Indice Geográfico e Histórico redactado por Don Pedro de Angelis para la publicación de la "Historia Argentina" de Rui Diaz de Guzmán en su colección del año 1836, (11) aclara con excelente criterio a propósito de una cita instrumental similar: "los cuadrúpedos que se hallaron en América, con muy pocas excepciones, carecían de cuernos. Si esta observación es exacta, como parece que lo es, las bocinas de que habla el autor debían ser de huesos de animales, ó mas bien de cañas". Presumiblemente fueran de caña o de hojas arrolladas las bocinas que los charrúas empleaban para transmitir órdenes en tiempo de guerra, ya que las caracolas del Río de la Plata no acusan muy grandes dimensiones como para poder emitir a través de ellas sonidos potentes y diferenciados. Por supuesto que con ello no se deduce que esos toques de trompeta o bocina poseyeran una curva melódica definida o una rítmica de elementalísimo valor estético. Ahora, si se piensa que servían para animar al combate, entonces su importancia es muy grande como hecho etnológico al adquirir una trascendencia anímica y psicológica.

En cuanto a los atambores —acepción española de la época de los tambores o cajas— probablemente fueran construídos sin membrana a la manera de los pueblos primitivos, es decir, simples troncos batidos con un palo, esto es, idiófonos de percusión.

Creemos firmemente que Barco Centenera dijo verdad acerca de estos instrumentos por cuanto casi tres siglos más tarde en uno de los más importantes documentos charrúas —el llamado "Códice Vilardebó" que estudiamos más adelante— se repite el mismo problema.

Y si los charrúas conocían por lo menos ancestrales instrumentos musicales guerreros ¿por qué deducir entonces que ignoraban por completo en su vida de paz— que nadie pudo estudiar con prolijidad— otros instrumentos más propicios a la creación musical?

Este desconocimiento quizás provenga por otro lado de la falta de adaptación de ellos a la civilización de los conquistadores. Casi ignorada su vida en común veíasele al charrúa en grupos no muy numerosos cuando en oscuro malón asaltaba poblaciones y pasaba como un torbellino dejando tras de sí una secuela de sangre y fuego, para perderse otra vez en los bosques llevándose un magro botín. Como no era pueblo agricultor o ganadero y por lo tanto no sedentario, se hace desde luego difícil pensar por su vida nómade en una condición melódica para quienes ignoraban la quietud eglológica de una pastoral propicia al estatismo de una melodía.

Por otro lado aquellos que tuvieron oportunidad de convivir en armonía con los charrúas, contados, por cierto y prisioneros o prófugos en todos los casos, aseveran que ellos eran sumamente cordiales. Más aún, a quienes se les dió ese juego, ya que bastante de azar

tenía ese acaecimiento, los charrúas se les franquearon con toda naturalidad. Pocos fueron en verdad los que con ellos convivieron pero todos a su vuelta nos trajeron una serie de noticias que por cierto rectificaban las opiniones emitidas al respecto por viajeros y cronistas más o menos apresurados.

La música en las misiones orientales

En el primer tercio del siglo XVII llegaron a la banda oriental los primeros misioneros. Los franciscanos se dispersaron por el Sur y los jesuítas por el Norte. La obra de estos últimos se extendió al septentrión dentro de los límites del tratado de San Ildefonso y sus Misiones Orientales pertenecientes al conglomerado de las llamadas Misiones del Paraguay quedaron fuera por completo de nuestra actual configuración geográfica. En siete Reducciones jesuíticas de la antigua Banda Oriental —San Juan Bautista, Santo Angel, San Francisco de Borja, San Nicolás, San Luis Gonzaga y San Miguel— se conoció y practicó la música dentro de las máximas posibilidades de la época. Bien conocidas son las actuaciones de los excelentes músicos Verger, Vaseo, Anesanti o Sepp y de uno de los más grandes compositores de música para órgano de todos los tiempos, Domenico Zipoli, acerca de quien tuvimos oportunidad de demostrar que murió en Córdoba (República Argentina), después de haber entrado en el noviciado de la Compañía de Jesús en 1716 en Sevilla, y haber partido para el Río de la Plata en 1717, actuando como Maestro de Capilla de la Iglesia y Universidad de los Jesuítas en Córdoba desde 1718 a 1726, fecha esta última de su óbito. (12)

En las Misiones orientales la música era una actividad natural y espontánea que acompañaba al indígena en sus manifestaciones públicas de trabajo, de religiosidad desde luego y también de guerra. Ejecutantes, compositores, hasta "luthiers" y constructores de órganos, vivían bajo la vigilancia y el adiestramiento jesuítico, desarrollando en todos los sentidos sus aptitudes. Muratori nos trae en su raro "Christianesimo felice" un inventario del instrumental misionero: guitarras, arpas, espinetas, laúdes, violines, violoncelos, trombones, cornetas, oboes, etc. y refiere que tanto manejaban el llamado "canto fermo semplice" como el figurado, con igual destreza, agregando un relato de la visita del Obispo a las Reducciones del Uruguay en la que oye ejecutar el violoncelo a un indígena con tal destreza "durante un cuarto de hora, tán a tiempo, con una tal desenvoltura y celeridad, que le reportó la admiración y el aplauso de todos". (13)

En los últimos años de las Misiones Jesuíticas el gusto por la música y su adecuado ejercicio alcanzó un nivel encumbrado, llegándose hasta cantar Motetes en idioma guaraní y representarse Operas bastante completas. Léase esta descripción de unas festividades en las Misiones Orientales conmemorándose el natalicio de Carlos III: "A la tarde se cantan vísperas con mucha solemnidad, esmerándose en

esto no poco los religiosos curas, y después vuelven a las escaramuzas entretanto disponen algunos bailes ó danzas de muchachos que maravilla el órden y compas que guardan, aunque sean de tan corta edad que no llegan a ocho años. Los bailes que usan son antiguos ò estrangeros: yo no he visto en España danzas semejantes, ni en las diversiones públicas de algunos pueblos, ni en las que se usan en el dia y octava de *Corpus.* Ahora modernamente van introduciendo algunas contradanzas inglesas, danzas valencianas, y otros bailes que usan los españoles. A estos muchachos danzantes los adornan con vestidos á propósito, con coronas y guirnaldas que hacen vistosas las danzas: hay algunas que se componen de 24 danzantes, que forman varios enlaces, y aun letras, con el nombre que quieren.

Entre danza y danza hacen juegos ó entremeses, que en su idioma llaman *menguas,* todos de su invención..." (14)

Adviértase la presencia de la contradanza a mediados del siglo XVIII en plenas reducciones enclavadas prácticamente en la selva y a enormes distancias de las capitales coloniales.

En el Uruguay, dentro de la demarcación actual, los Jesuítas sólo establecieron algunas "estancias" y desde luego su casa central en Montevideo, pero en esta última únicamente dedicaron sus esfuerzos en materia musical a los habitantes españoles y criollos de la ciudad, quedando por lo tanto su ejercicio de música religiosa fuera de este capítulo dedicado a la indígena.

Por otro lado, el charrúa en sus correrías hacia el Norte, era por el contrario, uno de los más temibles enemigos de las Reducciones Jesuíticas, compartiendo su responsabilidad destructora muchas veces con los mamelucos. En contadas ocasiones reuniéronse los charrúas bajo la organización misionera, pero la terminación estaba fatalmente dictada por la destrucción a sangre y fuego de la Reducción. Asesinado el Misionero y quemadas las casas, volvía otra vez el charrúa hacia el Sur para lanzarse de nuevo a su vida nómade. En 1615 el Superior de los Jesuítas en Buenos Aires sugiere a los misioneros que "dos sepudieran occupar en missionperpetua,con vna nacion que esta alli cerca de yndios ynfieles, y tan barbaros, que todas las vezes que muere algun parientesuyo se cortanalg.a coyuntura de los dedos de las manos y assi ay algunos q le faltan quatro, o seys coyunturas conforme alnum.o desus difunctos, y quanto ha quesefundo esa Prouin.a neseles hapodido quitar". (15)

Se refiere desde luego a los charrúas y al parecer esta bárbara mutilación de la falange de los dedos por cada uno de los parientes fallecidos, es una de las pocas cosas ciertas que sobre ellos se aseveran, ya que en todos los documentos posteriores y por conductos distintos, cada vez que se habla de ellos, se insiste en destacar esta costumbre que bajo apariencias tan terribles descubre un fondo de sombría solidaridad tribal hacia los desaparecidos.

En 1691, el Padre Antonio Sepp, S. J., noble tirolés, llegado al Río de la Plata en ese año, músico de superior calidad, instrumentista y hasta fabricante de instrumentos, intentó extender la fé cristiana hasta los charrúas del Norte de la actual República —especialmente

en el hoy estado brasileño de Río Grande del Sur— tomando como punto de reunión el Yapeyú en la costa argentina, frente a la desembocadura del Ibicuy en el Río Uruguay.

A ese respecto escribe lo siguiente el propio P. Sepp: "Se tomó, pocos años ha, la determinación de extender la Fe entre los pueblos infieles, que aquí se llaman *Charuas*. Son casi tan feroces como las bestias, con las cuales viven. Van casi desnudos y apenas tienen más que la figura de hombres"... "Se pensó, pues, humanizar a estos bárbaros, y anunciarles el Evangelio. Se eligieron para esto, dos misioneros, llenos de celo y de valor: es a saber, al P. Antonio Bohm, muerto poco ha en olor de santidad, y al P. Hipólito Dáctili, italiano. El uno y el otro habían adquirido un gran conocimiento, práctico entre los indios, con el mucho número de gente del Paraguay, que han convertido a la fé". (16) Sigue después el relato refiriendo la conversión de un charrúa llamado Moreyra: "Bien que tiene 60 años de edad, no tiene repugnancia de sentarse con los niños, de hacer la señal de la Cruz, y aprender como ellos el catecismo. Reza el Rosario con los cristianos. En fin, está tan de veras convertido, que podemos esperar que su ejemplo influirá mucho en la conversión de sus compatriotas. Le ha seguido ya su mujer con diez familias de la misma nación, que piden el bautismo, y viven en este pueblo para aprender el catecismo".

Salvo estas esporádicas conversiones, el charrúa se cerró por completo a la penetración misionera, no causando en el ánimo de él ninguna impresión los peregrinajes musicales que por sus tierras realizaban sacerdotes acompañados por indios músicos. En ese sentido los misioneros lanzaron varias embajadas para tentar si por el camino de los sonidos podían llegar hasta ellos. Al parecer no dió ningún resultado y con ello se dedujo equivocadamente que los charrúas ni practicaban la música ni eran sensibles a ella. Me place transcribir esta relación de una de esas misiones en 1627 que bajando por el Río Uruguay hasta el Río de la Plata atravesó el lugar donde los charrúas habían levantado sus toldos: "en aquel tiempo, que era de carnestolendas, viniese de la provincia del Uruguay,el P.e Diego de Alfaro por el Rio Uruguay, y por el Rio de la plata sin ser llamado; con diversas embarcaciones, y con setenta Yndios de aquellas reducciones que negaban nuestros contrarios; con que quedaron confusos y abergonzados, principalmente porque los 20,destos Indios que se avian bautiçado en estos tres años eran buenos cantores y musicos de vihuelas de arco que trugeron consigo con que festejaron la fiesta de las quarenta horas, con linda musica, curiosas danças i saraos que hicieron con mucho donayre i destreza con vistosos adereços y plumeria de varios colores". (17)

Pero si el charrúa no fué conocido por los misioneros, menos lo fué aún por el español. ¿Cómo podía ser esto último si hasta los propios indios misioneros tenían la más profunda aversión y terror por el conquistador? Léase al respecto este hecho relatado en una Carta Anua del 1627: "Mas ellos que no tienen otra cosa más odiosa quel nombre de Español luego comenzaron a alvorotarse, i aun a que-

xarse de los P.es que los reducian con condiçion que no avia de entrar Español a sus tierras", agregándose luego este pintoresco insulto hacia ciertos indígenas que habían aceptado la presencia de un civil peninsular en su pueblo: "les salieron al encuentro trecientos indios armados de los infieles del Uruguay a matarlos ofendidos con ellos por esto mismo, que lo tenian por infamia, afrentandoles con palabras i llamandolos mugeres, que avian admitido por marido al Español". (18)

Una verdad profunda emitió al respecto Francisco Bauzá —quien también por otro lado insiste en aquello de que "Hay algo tétrico en la melancolía imperante entre esas masas de bárbaros sin cánticos ni juegos" (oh manes de Azara!)— al afirmar con levantada seriedad: "No eran, sin embargo, torpes, corrompidos ó feroces, de manera que sus tristezas parecen ser más bien el estado de un ánimo en crisis, que no la displicencia resultante de una depresión moral cuyo influjo no sentían. De todos modos, la tumba encubrió el secreto de estas manifestaciones externas, y la inducción desprovista de elementos de juicio, no puede penetrar hasta ellas". (19)

Al concretar todas estas noticias colaterales, cabe preguntarse ahora: ¿se oyó, o bien, se practicó música indígena misionera en nuestro territorio definitivo, durante los tiempos coloniales? A lo cual debemos responder afirmativamente, no sólo durante ese período sino aún hasta 1823 por lo menos. Van las pruebas.

Misas cantadas entre charrúas y chanáes de 1624

Uno de los hechos menos conocidos con respecto a la presunta fundación de Soriano y a las Misiones en el Uruguay, nos trae una referencia concreta de música religiosa durante la conquista.

El 17 de Diciembre de 1624 llega a Buenos Aires el Gobernador Francisco de Céspedes sucesor en este cargo de don Diego de Góngora. A las pocas semanas, aprovechando la presencia en Buenos Aires de un grupo de charrúas a los que había llamado para hacer un gran foso para defensa de la población contra los ataques de los holandeses, les convence para que hagan reducción en la Banda Oriental y les hace acompañar de vuelta con dos españoles lenguaraces que ponen una cruz en la tribu chaná y otra en la charrúa a manera de pedimento de misión. Céspedes llama entonces al Obispo y le insta para que se haga misión en estos dos puntos. El Obispo convoca a los jesuítas y a los franciscanos exponiéndoles el pedido del Gobernador. El Padre Francisco Vázquez, Superior de los jesuítas manifiesta no tener a la sazón religiosos a quienes poder enviar a la otra banda del río. El Provincial de los franciscanos, Fray Bernardino de Guzmán hallábase en el interior de la Argentina —recuérdese esto—, y entonces Fray Juan de Vergara, guardián del Convento de San Francisco, manifiesta que, aunque no tiene autorización de su Superior, se anima a tentar esa empresa.

A fines de 1624, se embarca pues para la Banda Oriental acompañado de Fray Pedro Gutiérrez, criollo "lenguaraz en las lenguas generales de los dichos yndios". Cruzan el río en dos canoas en una extensión de seis leguas y se adentran de 20 a 30 leguas hacia el interior. Allí fundan dos reducciones a la altura aproximada de Soriano en 1624: San Francisco de Olivares con los charrúas y San Antonio de los Chaneces, con los chanáes. Permanecen allí 15 días y retornan a Buenos Aires con caciques de ambas tribus, sus mujeres e hijos.

Comienzan entonces reiterados pedidos de Céspedes al Rey para que le facilite medios para la catequización de la Banda Oriental. Sus disidencias con el Obispo de Buenos Aires determina que se deje sin efecto este intento de penetración en la Banda nuestra.

De todas maneras, en la Información hecha en Buenos Aires ante el Gobernador Céspedes sobre los servicios realizados por Fray Juan de Vergara, aparece una referencia musical en la que están de acuerdo todos los deponentes: que en la Banda Oriental se cantaron misas entre los charrúas y chanáes. El Licenciado Francisco Caballero Bazán, arcediano de la Catedral de Buenos Aires informa que "les dixo missas. Rezadas y cantadas". (20) Bernardo de León confirma lo mismo con estas palabras: "Predicandoles diferentes vezes y diziendoles missas rrezadas y cantadas". (21) El Capitán Salvador Barbosa de Aguilar repite a su vez: "les dixo missas cantadas y rrezadas". (22) Y por último el propio interesado Fray Juan de Vergara declara: "que les Predico el santo ebangelio y celebro dixo missas rredadas y cantadas entre ellos y les ynstruyo en nuestra santa fee catholica enseñandoles la Dotrina xptiana y las oraciones y sauiendo los dichos yndios que estaua en sus tierras vinieron otros yndios de otras partes y a todos les alago y hizo buen tratamiento y agassajo y se rreduxeron en dos rreduciones que les pusso por nombre ala vna sant. francisco de oliuares de los charruas y ala otra sant. Antonio de los chanaes". (23).

Lo interesante de todo ello es que Fray Bernardino de Guzmán fué ajeno por completo a estas fundaciones, que ellas se realizaroon a fines de 1624 y que en ellas se oficiaron misas cantadas, hecho musical que por su antigüedad no puede escapar a esta enumeración de referencias sonoras sobre nuestros indígenas charrúas y chanáes.

Instrumental indígena de 1680

En el ya lejano año de 1680 Don Manuel Lobo funda en nuestro actual territorio, hacia el confín Oeste del Río de la Plata, la Colonia del Sacramento, plaza fortificada bajo la tutela portuguesa en pleno territorio español y que es origen de la más complicada reyerta colonial. En el mismo año, el Gobernador español en Buenos Aires, José del Garro, después de intimar inútilmente su evacuación a los intrusos, inicia una expedición para expulsarlos violentamente, hecho éste que culmina con un éxito momentáneo.

Y he aquí que en medio de esta roja crónica guerrera, surge una de las primeras noticias de la música en nuestro territorio. José del Garro solicita al P. Cristóbal Altamirano que reclute hasta 3.000 indios de las Misiones del Paraná y Uruguay para incorporarlos a la altura del Pueblo de Santo Domingo de Soriano, situado al Norte de la Colonia, a las tropas de españoles al mando de Vera Muxica, con el fin de atacar en grueso número la fortificada plaza. El Padre Altamirano dicta entonces instrucciones militares a los Padres Misioneros de las Doctrinas del Paraná y Uruguay, y entre ellas ordena que "todos los indios se lleven sus pingollos ó pífanos ó flautas con que se animen a la guerra". (24).

Este primitivo instrumental probablemente indígena resuena en nuestro territorio en los primeros meses del año 1680. El pinkillo o tarka, llamado en el documento del P. Altamirano "pingollo" es en la actualidad un aerófono "del ambiente indígena inmigrante, raramente aceptado en el ambiente de los aborígenes locales" según (25) Carlos Vega, lo cual coincide perfectamente con la entrada de indios misioneros en el Uruguay. Se construye con un tubo de caña de unos treinta centímetros de largo por dos o tres centímetros de diámetro, con seis perforaciones circulares y una pequeña, cuadrada, desviada hacia la derecha del ejecutante. El canal de insuflación en la parte inferior del extremo se corta en bisel y un taco de madera cierra el tubo dejando la rendija que da forma de cinta al soplo; en la parte superior se hace una muesca en el tubo contra cuyo filo choca la cinta de aire.

Pinkillos fueron, pues, los que animaron a la guerra a los indígenas que atacaron a Manuel Lobo en la Colonia del Sacramento de la Banda Oriental en el año 1680.

Los indios músicos de Soriano a fines del siglo XVIII

Al través de todos los documentos coloniales que hemos hallado con relación a la música en las iglesias de Montevideo y del interior de la Banda Oriental, se deja constancia de que el instrumental con que se acompañaban las funciones religiosas era el siguiente: órgano, guitarra, arpa y violines. La llegada del Obispo al pueblo de Soriano en 1779 determina una condigna efervescencia musical en el ámbito de la iglesia. El Maestro Hilario, modesto "Kappelmeister" de la localidad, convoca a todos los indios músicos y forma con ellos un conjunto instrumental ponderable. El Cabildo de Soriano los viste de pies a cabeza y su generosidad llega hasta pagarles seis pesos y tres reales... por el gasto de jabón que han insumido en su limpieza en el transcurso de 34 semanas. (26). Según se desprende del "Libro de Cuentas del Cabildo de Soriano", entre los indios había hasta un compositor, por esos años. Y no un compositor "alla mente", primitivo e iletrado, sino un músico que dominaba la escritura sonora. Entre los gastos que autoriza la corporación figura el pago de un

peso "al Indio que hizo la Solfa" (27). No fué sin embargo una esporádica intervención la de estos indios músicos; en años posteriores figuran en las cuentas del Cabildo idénticos pagos para los instrumentistas y cantores, para la renovación de las cuerdas de arpas, guitarras y violines y para los anónimos compositores que escribieron sus melodías religiosas. No es posible determinar la filiación étnica de estos músicos. Bajo la denominación de "indios" estaban los charrúas, los chanáes y las otra tribus que habitaban el territorio uruguayo. Fundamentalmente esta denominación abarcaba también a los guaraníes de las antiguas reducciones jesuíticas que a partir de la expulsión de la Compañía de Jesús, vagaban por los campos y núcleos poblados de toda la Banda Oriental. Aquellos sólidos músicos que se habían formado en las Reducciones transmitieron a sus descendientes sus conocimientos y los batallones de la heroica Patria Vieja contaban con orgullo en sus bandas a los pífanos y tambores de tez cobriza. En 1820 Augusto Saint-Hilaire conoció en la casa de campo del Conde de Figueira, en las afueras de Porto Alegre, a un pequeño guaraní que había servido de pífano en las tropas de Artigas; preguntado por el distinguido viajero si deseaba permanecer en la fazenda del Conde de Figueira, contestóle el indiecito músico que "deseaba voltar para junto de Artigas", y anota de inmediato Saint-Hilaire: "Artigas posee una particular habilidad para hacerse querido por los indios". (28)

Entre las más importantes referencias sobre estos indios músicos, destacamos una muy curiosa que data de 1808. En noviembre de ese año se realiza en el pueblo de Santo Domingo de Soriano la solemne fiesta de la ascención al reinado español de Fernando VII. El Cabildo de esta localidad organiza grandes festejos populares que culminan el día 28: "Llegó enfin el dia 28 de Nob.e habiendole precedido la inluminac.on de tres noches, las flautas, y Tamboriles delos Indios, y diversos coros de musica q.e repartidos p.r distintas calles anunciaban la proximidad de este gran dia. En el al salir el sol apareció renobada toda la Poblac.on y transformada en un risueño bosque: las calles barridas, y decoradas con laureles"... (28 B) Durante todo el día se oyó la "dulce Armonia delos Instrum.tos musicos", pero al entrar en la iglesia, esta vez el instrumental indígena no participó de la función: "Depositado el R.l Estandarte al lado del Ebangelio del Altar Mayor subieron al Coro todos los musicos a excepcion delas tamboras y treangulos".

Instrumental misionero de 1815

Cinco noticias —una de ellas de trascendental importancia— queremos sopesar en este capítulo dedicado a nuestra música indígena. La primera referencia versa sobre los indios misioneros que se radicaron en la Banda Oriental (dentro de las actuales demarcaciones de nuestra República), los cuales, destruídas las Reducciones

Jesuíticas del Norte, se fueron corriendo hacia el Sur diseminándose en todo el ámbito de nuestro territorio.

Hacia el año 1815, habiéndose producido cierto entredicho entre el gobierno de Otorgués instalado en Montevideo y José Artigas, radicado a la sazón en Purificación (Dto. de Paysandú), el Cabildo montevideano envió al campamento artiguista una delegación que integraban el sabio Dámaso Antonio Larrañaga, cura interino de Montevideo, Antolín Reyna, Fray José Benito Lamas y Miguel Pisani para entrevistarse con el Protector de los Pueblos Libres.

Larrañaga anotó cuidadosamente todas las peripecias del viaje y a su llegada a Canelones el 1.º de Junio de 1815, he aquí lo que dejó estampado: "Lo que llegamos al Pueblo fué nuestra primer diligencia pasar a ver al Comandante. Este nos hizo entrar a su casa y nos recibió con tanto agrado y miramiento que me avergonzó recibiéndonos con una música regular de dos biolines, tamboras y triángulo, tocados por quatro Indios de Misiones". (31)

El valor de esta referencia es desde luego muy relativo dentro del historial de nuestra música, pero de todas maneras es significativo de un estado general de cosas: a partir de la expulsión de los jesuítas en 1767, los guaraníes corriéndose paulatinamente hacia el sur fueron disolviéndose en el conglomerado étnico del Uruguay que sufrió la influencia más por parte de los indios misioneros que por los charrúas o por las otras tribus que lo poblaron de más antiguo.

Las danzas indianas de 1816

La segunda referencia lleva de indígena sólo el título. Durante las fiestas mayas del año 1816 en Montevideo, que se conmemoran en ese año con singular esplendor, en la Plaza Matriz, aparecen sobre el "tablado espacioso fabricado en la plaza una vistosa y bien dirigida danza de 17 niños, vestidos a la indiana, cuya airosa marcha, agradable diversidad de figuras, simetría de enlaces, y singular gracia en la expresión de sentimientos encantaron por mucho tiempo la atención del pueblo espectador". (29)

Al día siguiente, 26 de Mayo, se repite la misma escena, esta vez descrito el desarrollo de la pantomima en un impreso de la época con mayor riqueza de detalles: "se repitió la danza de niños indianos, que cada vez ofrecía nuevos estímulos á la admiracion y al aplauso. El pequeño casique corifeo se presentaba sentado en aptitud de satisfaccion, y naturalidad. Allí recibía diferentes homenages de los hijos del sol. Luego se ponía de pié, y arengaba en honor del libre derecho de los Americanos, y el pueblo hacia resonar mil *vivas* al despejo, y habilidad de la tierna juventud". (30)

Esta inocente pantomima estaba concebida de acuerdo con el concepto que en la época se tenía de las civilizaciones incaica y azteca. Concebida quizás por algún español en homenaje a "los niños indianos" no pasaba de un pintoresquismo más o menos audaz. ¿Con qué música se bailó esa danza? Nada dice al respecto la descripción.

Canto gregoriano en el pueblo de Durazno en 1824

La tercera noticia a que aludimos líneas arriba se refiere también a la música religiosa misionera y, complementándose con la anterior, es de singular importancia. En 1824 llegó a Montevideo la Misión Apostólica Muzi que integraban el Canónigo Mastai Ferretti —elevado luego al solio pontificio bajo el nombre de Pío IX— y José Sallusti, secretario de la misma, quien a la vuelta publicó en Roma en 1827 el Diario de la Misión. Y en él se relata este curioso acaecimiento: "mientras permanecimos en Montevideo, el señor Pedro Juan Sala, dignísimo sacerdote y confesor mío allí, se fué a pasar una temporada al campo, a distancia de cuarenta leguas de aquella ciudad cerca de un pequeño pueblo de indios, llamado Durazno. Invitados por ellos a cantar misa en sufragio de una persona principal, que había muerto en aquellos días, quedó muy edificado de la religión y verdadera piedad de aquellos buenos indios, los cuales se reunieron en gran número en su capilla con mucha devoción. Después, una parte de ellos, con su libro en mano, cantó el oficio de difuntos con mucha pausa y apropiado tono. Se cantó después la misa, y los mismos indios, en uno de los libros corales dejados por los Padres Jesuítas, acompañaron al sacerdote con el canto gregoriano, muy bien entonado, como si estuviesen todavía bajo el régimen de aquellos buenos Directores de la Compañía, que los habían instruídos. Notó también el dicho sacerdote que todas las familias, aquí y allá reunidas en pequeñas poblaciones, tienen su capilla construída de greda y de madera, con techo de paja, en la que se reúnen todas las tardes para oir la lectura de cualquier libro devoto, rezar el santo Rosario con su letanía, y practicar otros actos de piedad; reunión á que ellos dan el nombre de *Escuela de Cristo.* (32)

En pleno corazón de la República se entonaba pues en 1824, el canto gregoriano en su más completa expresión. En efecto, el pueblo al igual que en el medioevo, era el acompañante al Sacrificio de la Misa y cumplía su cometido entonando los cantos litúrgicos cristianos expurgados por San Gregorio El Grande alrededor del año 600.

Y ese pueblo, integrado exclusivamente por indios, al decir del relator, había recibido su tradición desde la era misionera que había desaparecido hacía ya más de medio siglo. No nos habla el cronista de su filiación étnica. No es audaz presumir que fueran ellos otrora integrantes de las Misiones Orientales que perseguidos por Charrúas y Mamelucos, fuéronse moviendo hacia el Sur hasta enquistarse en el Pueblo de Durazno, hoy capital del departamento del mismo nombre.

Bocinas de guampa entre los charrúas de 1825

La cuarta referencia trae un poco de luz para el conocimiento directo de la raza charrúa. En 1825, el Sargento Mayor Benito Silva cae prisionero de una banda de charrúas y con ellos convive cierto

tiempo. Teodoro Vilardebó, le toma años más tarde una declaración sobre la vida y costumbres de los aborígenes y entonces Silva después de establecer el único vocabulario que se conoce hasta la fecha a ciencia cierta de ellos, describe esta curiosa escena: "La señal de que el enemigo se acerca, o de alarma, es ([sonar un]) unallamada con una guampa y ponerse a dar vueltas ([unos]) enhilera detrás de los otros, mientras que las mugeres ([hacen]) se ponen a ([cantar]) ([gritar]) de un modo tan lúgubre que hace enternecer". (33)

El hecho de emplear una guampa a manera de bocina para amplificar órdenes de guerra nos dice claramente de la procedencia post-colombina de este instrumento. La introducción del ganado vacuno, posterior al descubrimiento, es la demostración de este aserto.

De todas maneras cumple agregar otro aerófono al acervo organológico musical del charrúa. Por otro lado la danza pírrica que forman en hilera los charrúas antes de lanzarse al combate concuerda perfectamente con todas las expresiones coreográficas de los pueblos primitivos. Era ésta una de las referencias que siempre esperábamos hallar y que viene a afirmar el escepticismo de Curt Sachs acerca de los "pueblos que no danzan" entre los cuales coloca —a beneficio de inventario— al charrúa uruguayo.

El arco musical de Tacuabé (1833)

La quinta y última noticia se refiere presumiblemente a los charrúas en el momento de su desaparición definitiva y nos trae a través del tiempo un instrumento ancestral: el "arco musical" de Tacuabé, uno de los llamados cuatro últimos charrúas.

El charrúa como entidad tribal diferenciada, desaparece en los primeros años del siglo XIX después de innumerables matanzas que se escalonan a lo largo de las dos centurias anteriores. Cuando en documentos posteriores al 1810 se habla de charrúas, conviene prevenir al lector que con este nombre se designaba genéricamente a todo indígena que merodeaba por la antigua Banda Oriental cometiendo depredaciones. Desde luego, que en esos grupos nómades, el charrúa debía figurar en buena proporción, pero de todas maneras no se trataba ya de una organización racial diferenciada.

Y cuando el naciente gobierno de la República se planteó el problema de estos grupos indígenas que asaltaban estancias y poblaciones del noroeste del país, lo resolvió definitivamente a sangre y fuego. Contra ellos marchó Fructuoso Rivera en la conocida expedición punitiva y los liquidó en las puntas del Queguay en 1831.

En junio de 1832 llegan a Montevideo entre una quincena de prisioneros, cuatro indígenas a los que se les tenía por charrúas, los últimos vestigios de aquella raza que poblara la margen uruguaya del Río de la Plata. Si se llegara a demostrar científicamente que no lo eran, ello no atentaría contra el interés musicológico de la referencia de su instrumental, ya que en último caso, se trataba de un

indígena que habitaba el Uruguay y tenía en nuestro país su campo de desplazamiento.

Estos cuatro indígenas eran: el cacique Vaimaca-Perú, el médico de tribu Senaqué, el joven guerrero Tacuabé y su mujer Guyunusa. Un antiguo capitán del Estado Mayor Francés llamado Curel, agregado al Ministerio de Guerra de su país y director a la sazón del Colegio Oriental de Montevideo, logró autorización del gobierno oriental para transportarlos a Francia y exhibirlos allí con el objeto de dar a conocer a la ciencia antropológica europea unos de los últimos ejemplares de una raza a punto de extinguirse, objeto éste que no eximía una secreta aspiración de obtener de paso pingües ganancias.

El 25 de febrero de 1833 se embarca Curel en Montevideo a bordo del brik "Pháeton" llevando consigo en bodega a los cuatro charrúas "en calidad de equipaje". El 7 de mayo desembarcan en Saint-Malo y trasladados de inmediato a París, el 8 de junio son visitados por primera vez por los Miembros de la Academia de Ciencias Naturales presidida por el eminente hombre de ciencia Geoffroy Saint-Hilaire. Expuestos luego a la curiosidad del público francés, previo pago de la entrada correspondiente —digamos también en beneficio de los franceses que esta exhibición fué condenada desde algunos periódicos—, el 26 de Julio fallece de consunción Senaqué y en noviembre el cacique Vaimaca-Perú. En este lapso de tiempo Guyunusa da a luz una niña —el 20 de Setiembre del mismo año, según una notable descripción del parto registrada por Tanchou en la "Gazette des Hôpitaux"— y muere en Lyon un año más tarde, el 22 de Julio de 1834, de tisis pulmonar. En ese mismo mes se pierde el rastro de Tacuabé y su hija nacida de Guyunusa.

No obstante, con toda gravedad científica se han anotado sus gestos, actitudes y costumbres, y a la muerte de los tres primeros se han repartido buenamente sus cadáveres entre los Académicos y todas sus medidas antropométricas han quedado registradas con una notable precisión.

Mas he aquí que entre los breves ensayos publicados en diferentes revistas de especialización y recopilados hace unos años por el Secretario General de la "Societé des Américanistes", M. Paul Rivet, (34) surgen dos referencias musicales sobre los presuntos charrúas de singular importancia, desarrolladas con toda amplitud: la reacción de los cuatro aborígenes ante una ejecución de la orquesta del Conservatorio de París y la descripción detallada del "arco musical" que había construído Tacuabé, su relación organológica y los aires que en él ejecutaba.

Efectivamente, en Julio de 1833 los miembros de la Academia de Ciencias Morales, deseando juzgar el efecto que la música producía en los charrúas, decidieron invitar a un conjunto de profesores de la Orquesta del Conservatorio de París y a su director el eminente compositor Cherubini para hacer "un rato de música" y observar luego las reacciones de nuestros aborígenes.

Entre los instrumentistas se hallaba nada menos que Toulou, el célebre flautista Jean-Louis Toulou (1786-1865), aquél a quien Lebrun dedicó su ópera "Le rosignol" especialmente para que su flauta maravillosa cantara el papel del ruiseñor, compositor él mismo de un centenar de obras para dicho instrumento y considerado aún en los actuales días como uno de los máximos instrumentistas en la historia de la flauta.

En verdad que nuestros pobres charrúas no pudieron ser mejor servidos desde el punto de vista sonoro. Y en realidad hicieron a su manera los debidos honores a tan eminentes ejecutantes, porque saliendo de su habitual apatía, dieron en sus rostros señales de vivo interés y de entusiasmo, especialmente hacia el arte de Toulou.

Leamos esta sabrosa crónica de "Le National" del París de la época: "Se ha ejecutado primeramente, alejados de la presencia de los salvajes y fuera de la vista de ellos, un quinteto para cornos y trompetas a pistón que les ha sorprendido, porque ellos no esperaban esta armonía, pero no pareció causarles una viva impresión, por lo menos en lo que se refiere al cacique Vaimaca-Peru y al joven Tacuabé. Guyunusa y el viejo guerrero Senaqué han expresado en su fisonomía algunas señales de sensibilidad, particularmente el último, de ordinario bastante impasible. De inmediato los señores ejecutantes se aproximaron y tocaron en presencia de los indios algunos fragmentos de un estilo más alegre y un movimiento más vivo igual que al comienzo; entonces, los auditores del desierto parecieron mucho más animados; fueron sobretodo muy sensibles a algunos solos de flauta y trompeta que Toulou y uno de los profesores que les acompañaban tuvieron la amabilidad de hacerles oir." (355)

Un grupo selecto de miembros de la Academia, eminencias científicas y damas de la sociedad asistieron a esta experiencia. Cherubini llegó un poco tarde por lo cual dice el cronista "no pudo gozar de este espectáculo".

La otra referencia del breve tránsito de los charrúas por París, posee un interés fundamental. Tacuabé ha llevado consigo un extraño instrumento. Algo así como un "violín" construído por él, que es analizado esta vez con profunda seriedad por Dumoutier en un ensayo aparecido en el "Journal de la Société de Phrénologie de Paris" de 1833, intitulado "Considérations phrénologiques sur le têtes de quatre Charruas". (36)

"Si bien no fabrican más que los objetos que les son de primera necesidad, se encuentran también sin embargo algunos otros de puro esparcimiento, tales como una especie de violín monocorde del que les he visto arrancar sonidos muy dulces y bastante armoniosos. Escogen una pequeña rama de árbol bastante recta; luego de haberle quitado la corteza hacen cerca de uno de sus extremos una pequeña hendidura circular; a diez pulgadas o un pie de distancia hacen otra semejante y cortan la varita cinco pulgadas más abajo de la segunda hendidura; éste es el mango del instrumento. Atan fuertemente de quince a veinte crines de cola de caballo de manera

de formar un lazo que es atravesado por el bastón y que lo hacen subir más o menos hasta dos pulgadas de la hendidura inferior; la otra extremidad de las crines la fijan luego en la hendidura superior de modo que ella no puede soltarse. Para tocar esa especie de violín hacen doblar el bastón hasta que el haz de crines descienda hasta la hendiduda inferior y permanezca tenso como la cuerda de un arco; toman el mango con la mano izquierda de manera que tres dedos les puedan servir de tacto para variar los sonidos, y fijan entre los dientes la otra extremidad del violín; una pequeña vara recta y lisa que mojan con saliva, es el arco que hace vibrar las crines y la abertura de los labios que abren y cierran como para tocar la guimbarda, les sirven para modular y variar el tono. Sobre tal instrumento es lógico pensar que el número de notas que se pueden obtener es bastante limitado; sin embargo da casi una octava y los aires que permite tocar son monótonos y poco variados y su compás es ordinariamente a tres tiempos".

El instrumento de Tacuabé no era otra cosa que un "arco musical", el primer cordófono que conoció el hombre.

Por vía culta, en la organología musical europea de la era cristiana aparece el arco musical bajo el nombre de "monocordio" hacia fines del año mil en las miniaturas que ilustran los "Comentarios al Apocalipsis" de San Beato, existente en El Escorial. (37) Angeles impasibles, a solo, en uno de esos miniados y en una serie de siete ejecutantes —número cabalístico del Apocalipsis— en otro, dan su demostración de la manera de ejecutarse. Es un arco semicircular, un mango y un remate discoidal. Además, como no pueden darse altitudes, por cuanto la mano izquierda sostiene solamente el instrumento, se necesitan tantos ejecutantes cuantas notas distintas contenga la melodía. (Fig. 12)

Antecedentes del arco musical

Este monocordio de los siglos X y XI, tiene su equivalente popular, arqueológico en su origen, en otras culturas primarias. Y en América, el arco musical de Tacuabé posee numerosos hermanos, de cuya relación se pueden extraer sugestivas conclusiones y sobre los cuales corre una bibliografía muy importante. (38)

De acuerdo con la evolución de los llamados "ciclos culturales" en los modernos tratados de culturología, el arco musical aparece en la cuarta etapa.

Según Imbelloni, (39) en el llamado "Ciclo de la Azada" —"ciclo papúa oriental", según Graebner; "ciclo africano occidental", según Ankermann; "ciclo de las dos clases", según Foy-Graebner; "ciclo exogámico matrilinear", según Schmidt y Kopper— vemos por primera vez instrumentos capaces de desarrollar una melodía; aerófonos: flauta de Pan; cordófonos: el arco musical y la primera cítara, conjuntamente con los probables idiófonos de percusión: tambores de madera de tronco excavado y con hendidura.

Este cuarto ciclo "de la azada", se encuentra en América en la costa del Pacífico entre California y el norte de Canadá, en el sector continental contiguo a la Florida, y en la zona andina, como "una de las capas antiguas que sirven de pedestal al ciclo protohistórico". Es el ciclo llamado "de la cultura de las máscaras" unidas a la danza y a la declamación, génesis del arte dramático. Se halla en estado de pureza —téngase presente para más adelante— en el Océano Pacífico, principalmente.

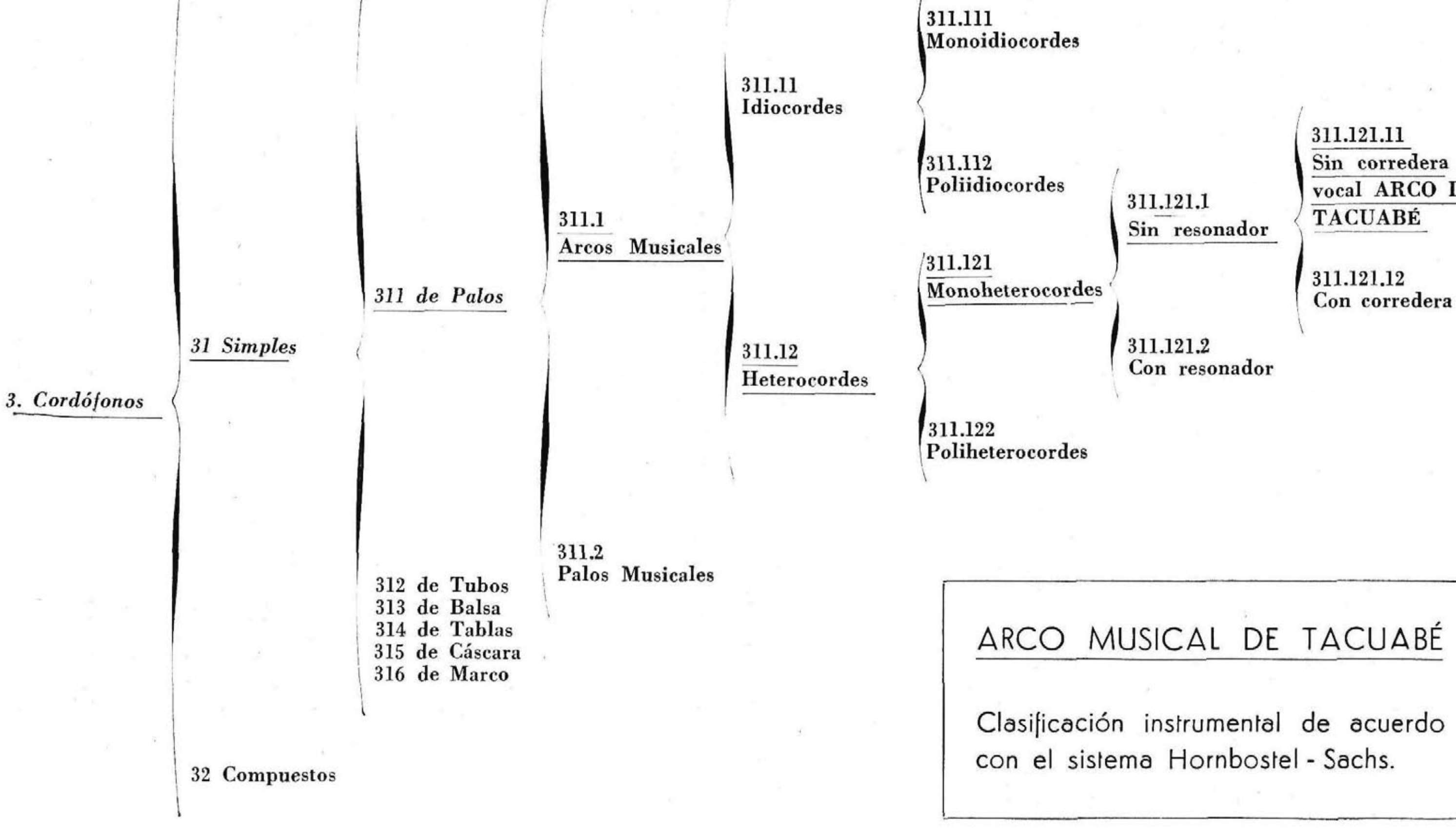
En 1899 Sir Henry Balfour publicó en Oxford el primer tratado sobre este primitivo y curioso instrumento, bajo el título de "The natural history of the musical bow". Balfour sostiene que su evolución se desarrolla en tres etapas bien diferenciadas: 1ª) el arco del cazador se transforma transitoriamente en un instrumento sonoro y sirve indistintamente para estos dos fines; 2ª) aparece el arco musical como instrumento exclusivamente sonoro; 3ª) se le agrega un resonador en forma de vasija (calabaza, vaso de barro, etc.) que puede estar unido o nó al mango. Piénsese que el arco musical de esta tercera etapa ya está próximo al violín: la calabaza se transforma en una pulida caja de madera y la cuerda se multiplica por cuatro.

Curt Sachs en "The history of musical instruments" niega la aseveración de Balfour con respecto a la procedencia del arco musical: "muchos antropólogos lo creyeron derivado del arco del cazador; pretendían que los cazadores, notando el zumbido de la cuerda al soltarse de golpe, comenzaron a usar sus arcos como instrumentos musicales. Esto es verosímil pero erróneo, como muchas explicaciones verosímiles. Las formas de arco musical que tenemos buenas razones para considerar como las más antiguas, no tienen nada que ver con el arco del cazador. Tienen tres metros de largo y por lo tanto son inútiles para disparar. Algunos de esos arcos son idiocórdicos, es decir que su cuerda proviene de la misma caña con la cual se fabrica el instrumento, separada imperfectamente por una incisión que la deja adherida a la caña por los puentes, y por eso no puede ser usada para disparar. Más aún, todos estos arcos requieren un resonador: sin un artificio que amplifique el sonido, el instrumento es apenas audible. Finalmente, los arcos musicales no estaban asociados con creencias y ceremonias de los cazadores".

A su vez, Sachs, divide los arcos musicales en tres categorías: arcos con resonador separado, arcos con resonador adosado o "arcos de calabaza", y arcos en los que la boca del ejecutante hace de resonador, o "arcos de boca".

Clasificación del arco musical

Dentro de la moderna clasificación instrumental de Erich von Hornbostel y Curt Sachs, corresponde al arco musical practicado por Tacuabé la cifra 311.121.11. Remitimos al lector al cuadro organológico adjunto. Hemos detenido la marcha de la clasificación en los


3. Cordófonos
31 Simples
32 Compuestos
311 de Palos
312 de Tubos
313 de Balsa
314 de Tablas
315 de Cáscara
316 de Marco
311.1
Arcos Musicales
311.2
Palos Musicales
311.11
Idiocordes
311.12
Heterocordes
311.111
Monoidiocordes
311.112
Poliidiocordes
311.121
Monoheterocordes
311.122
Poliheterocordes
311.121.1
Sin resonador
311.121.2
Con resonador
311.121.11
Sin corredera
vocal ARCO
TACUABÉ
311.121.12
Con corredera
ARCO MUSICAL DE TACUABÉ
Clasificación instrumental de acuerdo
con el sistema Hornbostel - Sachs.

renglones que se desgajan del tronco que nos conducirá al instrumento en cuestión; nos hemos valido de la admirable traducción de Carlos Vega estampada en su libro "Los instrumento musicales aborígenes y criollos de la Argentina" (Buenos Aires, 1946).

En el cuadro correspondiente podrá ver el lector la línea que asciende desde la serie inicial de cordófonos o instrumentos de cuerda resonante, hasta el instrumento que uno de los cuatro últimos charrúas llevó a París. El grupo de arcos musicales es rico y complejo y dentro de él, nuestro instrumento se reconce como uno de los más elementales. Cumple insistir en un detalle fundamental que puede provocar confusiones al desprevenido lector: aquellos arcos musicales en los que la boca humana hace de caja de resonancia, se les considera "sin resonador" (cifra 311.121.1), guardándose el término de "resonador" para aquellos en los cuales la cuerda resuena en una cavidad —calabazas, vasijas, etc.— que puede estar unida o no al mango del instrumento.

Si entramos más en profundidad al análisis del arco musical monoheterocorde, es decir al arco que tiene una sola cuerda de material distinto al del mango, podremos esquematizar sus características de la siguiente manera (Véanse las figuras que se estampan al final del presente capítulo).

A) *Resonador*

1) Sin resonador

a) Arcos de boca, en los cuales la cavidad bucal hace de caja de resonancia. La madera del mango puede sostenerse apretada con los dientes y con la cuerda hacia afuera (Fig. 9), o bien aquellos en los que la cuerda toca levemente los labios del ejecutante como en el arco de Tacuabé (Figs. 1, 2, 3, 4, 6 y 11).

b) El mango del instrumento hace de resonador, siendo comunmente de caña de bambú (Fig. 10).

c) Arcos musicales sin ninguna suerte de resonador (Figuras 5 y 12).

2) Con resonador

a) Separado del mango del instrumento. Se apoya sobre una vasija suelta (calabaza, canasta, cacharro de barro cocido, vaso de metal, etc.).

b) Unido al mango del instrumento. La boca del resonador puede estar hacia arriba, debajo de la cuerda, o hacia abajo apoyándose en el pecho o vientre del ejecutante (Fig. 8).

d) Unido a la cuerda y deslizándose sobre ella (Fig. 7).

B) *Obtención del sonido. La cuerda puede ser:*

1) Frotada

a) Con una vara o un hueso (Figs. 1, 3, 4 y 6).
b) Con la cuerda de otro arco (Figs. 5 y 12).
c) Con una rueda.

2) Punteada

a) Directamente con un dedo (Figs. 8, 9 y 10).
b) Indirectamente con una vara, espina o hueso.

3) Percutida, con una vara (Fig. 11).
4) Tipo Mirlitón. (El arco musical del hotentote tiene una pluma de ave en uno de los extremos; por allí se sopla cantando suavemente y ésto hace vibrar la cuerda. Fig. 7)

C) *Cambio de altitudes. Las distintas alturas de las notas de una melodía se obtienen:*

1) Pisando la cuerda

a) Con un dedo, tal como se realiza en el violín actual (Figs. 1, 3, 4, 9 y 10).
b) Con un palo (Figs. 8 y 11).

2) Corriendo un lazo que divide la cuerda en dos secciones (Figuras 6 y 7)

D) *Material de la cuerda*

1) Crines retorcidas (Figs. 1 y 3)
2) Tripa (Fig. 9)
3) Cuero (Fig. 11)
4) Fibras vegetales retorcidas (Rafia, lianas, etc.)
5) Alambre
6) De la misma materia del mango

E) *Material del mango*

1) Madera (Figs. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9 y 11)
2) Caña (Fig. 10)
3) Hueso (Fig. 5)

El arco musical en América

De toda esta compleja clasificación, surge para nuestro estudio una importante derivación. El arco musical en América tiene dos grandes variantes que, al redactar el siguiente cuadro comparativo,

nos ha planteado un apasionante problema étnico como consecuencia. El arco musical de boca y el arco musical con resonador. Junto a ellos y de menor proyección se halla el arco musical araucano cuya cuerda no resuena en parte alguna.

Una rápida ojeada al mapa adjunto en función del cuadro correlativo precedente nos lleva a una serie de interesantes conclusiones. Se observará que el arco musical de boca aparece en la Oceanía y en la costa del Pacífico, en tanto que el que lleva resonador de calabaza en Africa —salvo las necesarias excepciones— y en la costa del Atlántico que sufrió fuerte esclavatura negra. En la América Central, donde la franja de tierra es más angosta y se confunden las dos corrientes, observamos la aparición simultánea de estos dos sistemas.

Para nosotros la aparición del resonador de calabaza no sólo determina un origen distinto sino una antigüedad mayor. El arco musical sin resonador parecería ser de más antigua prosapia en tanto que la aparición de la calabaza es un importante paso hacia la gestación de la caja armónica del futuro violín.

¿A qué familia pertenecía el arco de Tacuabé? Por sus condiciones organológicas, al que se registra en Oceanía y en toda la costa del Pacífico, Patagonia y Paraguay. Según Rivet se habló lengua polinesia y australiana en California y Tierra de Fuego. ¿Hubo migración de los habitantes de Oceanía a la América antes del descubrimiento y trajeron aquellos sus arcos musicales? Las proyecciones de este problema y aún su planteamiento quedan fuera de los alcances de esta historia de los orígenes de la música en el Uruguay. Lo cierto es que el arco musical pertenece al cuarto ciclo cultural que se halla en su pureza primigenia en la Oceanía precisamente.

El problema que atañiría a este libro es el de su presumible origen negro. Los esposos d'Harcourt sistematizaron la teoría en torno al arco musical americano adjudicando a los sudamericanos una influencia de la Oceanía y destruyendo su origen negro con estas cuatro razones: 1.º) No existía esclavitud en muchos de los lugares donde apareció antiguamente, como en la Patagonia, por ejemplo. 2.º) Si bien el arco musical no se conoce en códices americanos es porque no existen códices en América. 3.º) No se registra en decoraciones de cerámicas arqueológicas porque estas decoraciones son simples geometrías. 4.º) No llevan resonador de calabaza como el africano.

Algunos arcos del Norte y de la costa del Brasil serían de origen negro: 1.º) Porque se construyen y ejecutan igual (con resonador de calabaza). 2.º) Porque adoptan nombres africanos: Carimba, Marimba, etc.

Posiblemente el arco musical de Tacuabé provenga del de la órbita del Paraguay. Se insiste a veces que estos cuatro últimos charrúas fueran "tapes" que se corrieron desde el Norte hasta enquistarse en los departamentos del litoral Noroeste de la República.

Lo cierto es que el arco musical no es de origen misionero, ya que los jesuítas emplearon con los indios los violines que traían de

Europa y aquellos que sobre estos modelos fabricaban sus rudimentarios "luthiers". Este violín misionero aún se puede ver en grupos tribales del Norte argentino. Construídos a la manera italiana, con maderas de los bosques indígenas, el indio actual lo apoya sobre el pecho y arranca de él sus ritmos, danzas y canciones más o menos vernáculas.
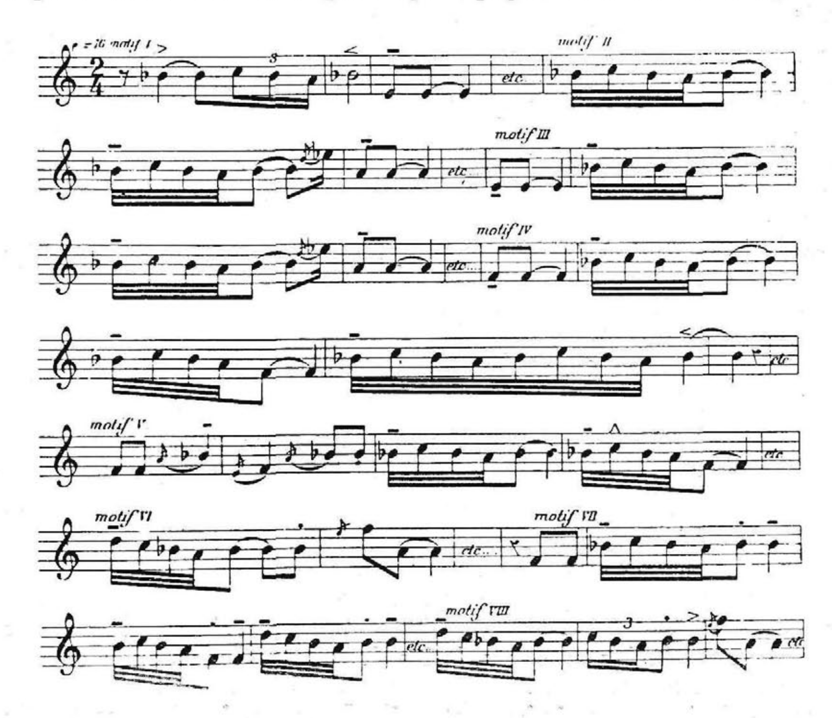
El arco musical tiene una procedencia distinta y más ancestral como que es quien da origen a aquél. Aún se ejecuta en los tiempos que corren —si bien por excepción— al Sur del Brasil en el Estado de Río Grande, y en el Uruguay circula todavía un viejo músico popular que lo practica. Policarpo Pereira, vulgarmente conocido bajo el nombre de "el negro de la marimba", nos hizo oir en agosto de 1943 —fecha del primer relevamiento folklórico realizado en el Uruguay— en su "uricungo" (40) (así le llamaba él) un nutrido repertorio en el barrio del Cerro, lugar donde moraba después de haber estado radicado largo tiempo en el pueblo Batlle y Ordóñez. Su instrumento era un perfecto arco musical, de madera de membrillo de unos setenta centímetros de extensión; a manera de cuerda tenía un tiento de cuero de víbora que golpeaba con otra varilla de membrillo también, de unos cuarenta centímetros que accionaba con la mano derecha; apoyado sobre los labios, la boca obraba a manera de caja de resonancia; la mano izquierda sostenía además del instrumento, un palo de veinte centímetros que apoyaba sobre el tiento a distintos lugares para dar las altitudes. Según declaración del mismo se practicaba por el año 1890 en el Sur del Brasil de donde provenía. Policarpo Pereira nació en 1856 en Durazno y emigró al Brasil a los 10 años, aprendiendo allí a ejecutar en ese instrumento, retornando al Uruguay a los 20.

¿Qué función sonoro-social desempeñaba el arco musical? Cuando el volumen sonoro es apreciable por la colectividad que rodea al instrumentista, tiene por objeto servir de fondo rítmico en las danzas rituales como en los arcos musicales de los mexicanos. Pero comunmente el sonido que emite solo se oye a 20 centímetros del ejecutante, es decir que, prácticamente sólo lo oye quien lo ejecuta. De ahí que el indígena diera un contenido mágico a su ejecución y dijera —las tribus californianas, tehuelches y chaquenses— que servía "para conversar con los espíritus".

El arco musical de Tacuabé pertenece a esta última categoría. De acuerdo con sus dimensiones, el escaso número de cerdas y el hecho de ser frotado con una varita mojada en saliva, no podía ser un instrumento de comunicación colectiva.

Pero la referencia de Dumoutier que contiene el trabajo de Paul Rivet, nos trae además una serie de noticias precisas acerca de la música que del arco musical obtenía Tacuabé: "Sobre tal instrumento se supone que el número de notas que se puede obtener es bastante limitado; sin embargo da casi una octava y los aires que permite ejecutar son monótonos y poco variados; su compás es ordinariamente a tres tiempos".

Aquí Dumoutier se equivoca evidentemente. Si el ámbito es el de una octava, dentro de este registro el arco de Tacuabé puede dar un número infinito de notas, puesto que se trata de un instrumento atemperado en el que se pueden obtener hasta las menores subdivisiones del tono. Véase por ejemplo la siguiente melodía ejecutada en el "Soko", arco musical con resonador de calabaza de la Guinea. Fué notado por Charles Joyeux en su libro "Notes sur quelques manifestations musicales observées en Haute-Guinea" y transcripto por Stephen-Chauvet en "Musique Négre", página 161. (París, 1929).
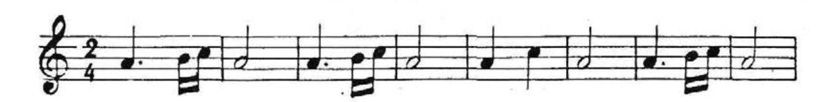


Volvamos a la referencia de Dumoutier. Habla el precitado académico de una melodía en compás ternario, ¿sería acaso una forma similar al Yaraví incaico a tres tiempos que viajó por el Norte argentino y llegó hasta nuestro charrúa? Y decimos esto porque siempre nos han hecho cavilar aquellos aventurados versos de nuestro Zorrilla de San Martín en su poema "Tabaré" compuesto entre 1879 y 1887, en el que —literariamente desde luego— se niega la aseveración de Azara:

Ella no exprime el fruto del quebracho,
Ni recoge en la selva para su indio
La miel del guabiyú, ni lleva el toldo,
Ni entona el yaraví de triste ritmo.

(Libro III, Canto III, Parte II, Estrofa 10.ª)

*
* *

El conocimiento de la música indígena peruana y mexicana, los dos grandes estadios culturales de la América precolombina en el momento del descubrimiento, se apoya en breves referencias literarias de cronistas y viajeros. Existen no obstante notables piezas arqueológicas de alfarería como silbatos, ocarinas o flautas de barro cocido. El descubrimiento de la escala pentatónica incaica recién data de 1897. (41) Sin embargo, el relevamiento folklórico de ambos pueblos, realizado con espíritu científico apenas data de unos años a esta parte; el ya célebre libro de los esposos d'Harcourt "La musique des Incas", primero en su terreno, fué publicado recién en 1925. Su recopilación directa tiene un valor cronológico presente. Deducir que lo que hoy cantan o ejecutan descendientes incaicos más o menos directos, fué lo que se oyó en América antes de Atahualpa, es algo que ni aún a los propios musicógrafos interesados se les ha ocurrido insinuar. Las referencias de los cronista y viajeros, única fuente, son harto vagas e incompletas. Frezier en 1713 anotó estos ocho compases de los indígenas ebrios de Chile: (42)



Su figuración exacta, fraseológicamente perfecta, con sus compases capital y caudal enteros, poco tiene de indígena y mucho menos de ebrio.

El siglo XIX que hubiera sido el último momento para recoger de los sobrevivientes una colección de sus canciones y danzas vernáculas, fué lastimosamente desaprovechado. En esa época fué el triunfo del memorialista, más preocupado por la crónica amable de los recuerdos de infancia o de la trasmisión adulterada de las referencias de sus antepasados relatadas en las largas tertulias propicias a la fantasía y al entusiasmo del momento. Se ha dicho que nunca se podrá lamentar bastante la nefasta influencia que tuvieron en toda la América las célebres "Tradiciones Peruanas" de Ricardo Palma, creadoras bien es verdad de todo un bello género literario, pero fomentadoras de la inexactitud histórica sacrificada en aras del llamado "toque pintoresco" o del color de época. Agreguemos que por lo menos se salvó esto último.

En el Uruguay, Ricardo Palma tuvo un aprovechado y brillante discípulo en Isidoro De María y además una cohorte de imitadores de segunda mano. Quienes pudieron habernos dado ese nexo de unión entre los viajeros del siglo XVIII y los verdaderos historiadores de principios del siglo actual, perdieron la gran oportunidad en sus desmadejadas crónicas y confusos recuerdos.

La musicografía americana tiene pues un vacío que será irremediable, desde el punto de vista de su repertorio indígena. No así afortunadamente desde el punto de vista criollo. La pautación invalorable del llamado "Cancionero bonaerense" de Ventura R. Lynch del 1883, tanto para la Argentina como para el Uruguay, representa un jalón fundamental que a su debido tiempo estudiaremos. Recuérdese que el primer cancionero de Chile, por ejemplo, "Cantares del pueblo chileno" de Antonio Alba, data recién de 1898.

Cierto es que las disciplinas folklóricas apenas se practican en todo el mundo desde hace un siglo y que la novísima ciencia bautizada con el nombre de Folklore por William John Thoms, desbrozó definitivamente su campo hace unos 50 años, pero es que en América falla aún la llamada "fuente seca" registrada en los países europeos en los grandes cancioneros cultos o populares. Nos falta un "Cancionero de Palacio" de Barbieri y nos falta también una recolección de canciones populares del tipo de las antiquísimas rusas pautadas en el siglo XVIII.

¿Qué valor tienen —volviendo a lo nuestro— las referencias sobre la música indígena uruguaya que hemos transcripto y comentado líneas arriba? Ni más ni menos que el de todas las anotaciones valederas para el resto de la música indígena latino-americana que yacen en los libros y papelería de archivo.

Desde luego que con ello no se deduce que el indio oriental poseyera una escala y una técnica tan diferenciadas como las del incaico o azteca. Pero no por esto cumple asignarle un papel que por otro lado hubiera sido excepcional, único y hasta digno de exaltarse: que por primera vez en la historia de los pueblos primitivos existió una tribu que ignoró por completo el juego de la música.

Emigrados unos, destruídos totalmente a sangre y fuego los otros en 1831, los indígenas uruguayos se llevaron a la tumba el secreto de sus cantos y danzas. Apenas quedan flotando estas vagas referencias de su primaria organología. Desapareció el indio y desapareció su música. Sólo quedó como puente visible entre dos misterios el recuerdo de sus ancestrales instrumentos.

NOTAS

(1) Antonio Serrano: *"Los tributarios del Río Uruguay"* en la *"Historia de la Nación Argentina"*, dirigida por Ricardo Levene, volumen I, págs. [443] a 472. Buenos Aires, 1939 (2.ª edición). — Confrontar además: José H. Figueira: *"Los primitivos habitantes del Uruguay"*, Montevideo, 1892; Rafael Schiaffino: *"Historia de la Medicina en el Uruguay"*, 2 tomos, Montevideo, MCMXXVII; Juan Faustino Sallaberry, S. J.: *"Los charrúas y Santa Fé"*, Montevideo, 1926; Antonio Serrano: *"Etnografía de la Antigua Provincia del Uruguay"*, Paraná, 1936.

(2) S. Perea Alonso: *"Filología comparada de las Lenguas y Dialectos Arawak"*, tomo I. Montevideo, 1942.

(3) Curt Sachs: *"Historia universal de la danza"*, pág. 23, Buenos Aires, 1944.

(4) Félix de Azara: *"Voyages dans l'Amérique Méridionale"*, 4 vol. de texto y un atlas, París, 1809.

(5) *"Ils ne connaissent ni jeux, ni danses, ni chansons, ni instrumens de musique, ni sociétés ou conversations oiseuses"* (Félix de Azara: op. cit., t. II, cap. X, pág. 14).

(6) *"J'en dis autant de leur défaut de religion, de politesse, de lois, de récompenses, de châtimens, de danses, de chansons, d'instrumens de musique, de jeux, de sociétés et de conversations oiseuses"* (Félix de Azara: op. cit., t. II, cap. X, pág. 33).

(7) Pero Lopes de Sousa: *"Diario da Navegação"*, pág. 266. Rio de Janeiro, 1927.

(8) Rafael Bluteau: *"Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva"*, Lisboa, 1789. (En la biblioteca del Dr. Buenaventura Caviglia, hijo).

(9) Martín del Barco Centenera: *"Argentina y conquista del Río de la Plata*, Lisboa, 1602. (En la Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo").

(10) Felipe Pedrell: *"Organografía musical antigua española"*, pág. 62, Barcelona, 1901.

(11) Pedro de Angelis: *"Indice Geográfico e Histórico a la Historia Argentina de Rui Díaz de Guzmán"*. (*"Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata"*, dirigida por Pedro de Angelis). t. I. Buenos Aires, 1836.

(12) Lauro Ayestarán: *"Domenico Zipoli el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata"*, Montevideo, 1941.

(13) "In tal guisa si è sta- / bilita in ciascuna delle Riduzioni una Capella di Musici ottimamente ammaestrati e concordi nel Canto fermo semplice, e nel figurato. Quel che è più mirabile, non v'ha forse Strumento Musicale in Europa, che non si suoni da loro, come Organo, Chitarra, Arpa, Spinetta, Leuto, Violino, Violoncello, Trombone, Cornetto, Oboè, e famili"...... "Al che voglio aggiugnere, quanto sta scritto da altro Autore della visita fatta dal Vescovo alle Riduzioni dell'Uraguai. *In una delle ultime visite* (così scrive egli) *che si fecero nelle Riduzioni de'Guaranìs, una delle cose, che recarono maggior meraviglia a noi altri Spagnuoli, fu di vedere nell'incontro, che faceva una Riduzioni a Sua Signoria Illustrissima, nel Coro de' Fanciulli, che venivano cantando la Dottrina Cristiana, accompagnati dá'suoi istrumenti: fu, dissi, il vedere un Giovinetto di dodici anni in circa, il quale sonava il Violoncello, ma con tal grazia e destrezza, che ammirandolo molto il Prelato, fece fermare il Coro, e ordinò che venisse avanti il Fanciullo, e facesse una sonata a solo. Ubbidì egli, e fatta al Prelato e suo seguito una profondissima riverenza, posò il suo Violoncello sopra d'un piede, e sonò circa un quarto d'ora, così giusto, con tale disinvoltura e celerità, che riportò l'ammirazione e il plauso d'ognuno. E mentre in altro tempo era io di passagio per alcune Riduzioni alloggiato con somma carità da i PP. Missionari, udii più d'una volta di queste Musiche, e restai molto stupito dell'unione e rigoroso tempo, con ciu vanno, nel cheson di parere, che non cedano qualsisia delle più insigni Cattedrali di Spagna". (Ludovico Antonio Muratori:* "Il Cristianesimo felice nelle Missioni de Padri della Compagnia di Gesú nel Paraguai", pág. 60, Venezia, MDCCXLIII).

(14) Gonzalo de Doblas: *"Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de indios guaranís"* (Colección de Angelis), t. III, págs. 45 y 46, Buenos Aires, 1836.

(15) Octava Carta Anua del P. Pedro Oñate en la que se relaciona lo acaecido durante el año 1615 (Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Históricas: *"Documentos para la Historia Argentina"*, t. XX ("Iglesia"), págs. 37 y 38, Buenos Aires, 1929).

(16) Segunda carta del P. Antonio Sepp, publicada en el trabajo de Carlos Leonhardt: *"El Padre Antonio Sepp, S. J. insigne misionero de las Reducciones Guaraníticas del Uruguay, 1691-1733"*, en revista "Estudios", año XIII, págs. 451 y 452, Buenos Aires, 1924.

(17) Duodécima Carta Anua del P. Nicolás Mastrillo Durán en la que se relaciona lo acaecido en la provincia en los años 1626 y 1627 (Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Históricas: *"Documentos para la Historia Argentina"*, t. XX ("Iglesia"), pág. 247, Buenos Aires, 1929).

(18) Ibidem, pág. 306.

(19) FRANCISCO BAUZÁ: *"Historia de la Dominación Española en el Uruguay"*, t. I, pág. 116. Montevideo, 1895.

(20) ENRIQUE PEÑA: *"Don Francisco de Céspedes"*, pág. 92. Buenos Aires, 1916.

(21) Ibidem, pág. 102.

(22) Ibidem, pág. 114.

(23) Ibidem, pág. 118.

(24) *"Instrucciones militares del P. Cristóbal Altamirano a los Padres Misioneros del Paraná y Uruguay"*. Archivo de Indias, Audiencia Charcas, estante 76, cajón 2, legajo 21. Documento transcripto en el libro de LUIS ENRIQUE AZAROLA GIL: *"La epopeya de Manuel Lobo"*, págs. 194 y 195. Madrid, 1931.

(25) CARLOS VEGA: *"Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina"*, pág. 223. Buenos Aires, 1946.

(26) *"Cabildo de Soriano. Libro de Cuentas"*. Libro N.° 69, pág. 57. Archivo General de la Nación. Fondo Archivo General Administrativo.

(27) Ibidem, pág. 58.

(28) AUGUSTE SAINT-HILAIRE: *"Voyage a Rio Grande do Sul"*, pág. 28. Orléans, 1887.

(28B) Archivo General de la Nación. Archivo de Don Mariano Berro. *"Libro Copiador de Oficios del Cabildo de Sto. Domingo de Soriano"*. Años 1796 a 182[7]. Folios 57, 58 y 59.

(29) *"DESCRIPCION / DE LAS / FIESTAS CIVICAS, / CELEBRADAS / EN LA CAPITAL / DE LOS / PUEBLOS ORIENTALES / EL VEINTE Y CINCO DE MAYO / DE 1816"*, pág. 11. Montevideo, 1816.

(30) Ibidem, págs. 14 y 15.

(31) DÁMASO ANTONIO LARRAÑAGA: *"Diario del viage desde Montevideo al Pueblo de Paisandú"*, publicado en *"Escritos de don Dámaso Antonio Larrañaga"*, editados por el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, t. III, págs. 43 y 44. Montevideo, 1924.

(32) Diario de la Misión Muzi, publicado en el trabajo del P. GUILLERMO FURLONG CARDIFF, S. J.: *"La Misión Muzi en Montevideo (1824-1825)"*, en *"Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay"*, t. XIII, pág. 253. Montevideo, 1937.

(33) *"Noticias sobre los indios charrúas dadas por el Sargento Mayor Benito Silva y recogidas por el Dr. Teodoro Vilardebó"*. Colección de Manuscritos, t. CXCIII, fol. 6. Museo Histórico Nacional.

(34) PAUL RIVET: *"Les derniers charruas"*, en *"Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología"*, t. IV, págs. 5 a 117. Montevideo, 1930.

(35) "MM. les commissaires nommés par l'Académie des sciences et celle des sciences morales, désirant juger de l'effet que la musique produisait sur les Indiens-Charruas, ont été mercredi dernier, visiter ces sauvages. M. Berton avait conduit avec lui quelques professeurs des orchestres de l'Académie de musique et du Conservatoire, parmi lesquels nous avons remarqué MM. Tulou et Meifred./

On a exécuté d'abord, hors de la présence des sauvages, un quintetto pour cors et trompettes à piston, qui les a surpris, parce qu'ils ne s'attendaient pas à cette harmonie, mais qui n'a pas paru leur causer une bien vive impression, du moins par rapport au cacique Péru et au jeune Tacuabé, Guyunusa et le vieux guerrier Sénaqué ont laissé voir sur leur physonomie quelques marques de sensibilité, particulièrement le dernier, d'ordinaire assez impassible.

Bientôt, MM. les exécutans se sont rapprochés et sont venus jouer en présence des indiens des morceaux d'un style plus gai et d'un mouvement plus vif que celui par lequel ils avaient commencé; et alors, les auditeurs du désert ont paru beaucoup plus animés; ils ont surtout été fort sensibles à quelques solos de flûte et de trompette que M Tulou et l'un des professeurs qui l'accompgnaient ont bien voulu leur faire entendre.

Une société distinguée, composée de membres de l'Institut, d'autres savans et de dames, à assité à cette epreuve, et en a suivi les diverses circonstances avec un vif intérêt. Nous avons beaucoup regretté que M. Chérubini et sa famille arrivés un peu trop tard pour pouvoir jouir de ce spectacle, d'autant plus curieux qú il n'est pas de nature a être répété." ("Le National" de París, 14 de Julio de 1833, artículo reproducido en el trabajo de PAUL RIVET: *"Les derniers charruas"*, op. cit., páginas 19 y 20).

(36) "Bien qú ils ne fassent que les objets qui sont pour / eux de première nécessité, cependant on leur en trouve aussi quelques-uns de pur agrément: telle est l'espece de violon monocorde dont je les ai vus tirer des sons très doux et assez harmonieux.

Une petite branche d'arbre ayant assez de raideur, est celle qú'ils préfèrent: après en avoir enlevé l'écorce ils font près d'une des ses extrémités une petite entaille circulaire, à dix pouces ou un pied de distance ils en font une autre semblable, et coupent la baguette à cinq pouces environ audessous de la seconde entaille; cette

partie est le manche de l'instrument. Quinze à vingt crins de queue de cheval sont fortement attachés de manière à former une boucle, qui est traversée par le baton, et que l'on fait monter jusqu'à deux pouces environ de l'entaille infèrieure; l'autre extrémité des crins est fixée après l'entaille supérieure, d'où elle ne doit pas pouvoir se séparer.

Pour jouer de cette espèce de violon, ils font ployer le baton, pour que l'anse de crins descende dans l'entaille inférieure, et qu'ils y demeurent tendus comme la corde d'un arc; ils prennent le manche de la main gauche, de manière à ce que trois de leurs doigts puissent servir de touches pour varier les sons, et fixent entre les dents l'autre extrémité du violon; une petite baguette droite et lisse qu'ils mouillent de salive est l'archet qui fait vibrer les crins; et l'ouverture des lèvres, qu'ils agrandissent ou resserrent, comme pour jouer de la guimbarde, leur sert à moduler et varier le ton.

Sur un tel instrument, on peut bien penser que le nombre de notes que l'on peut obtenir est assez limité; cependant il donne presque un octave, et / les airs qu'il permet de jouer sont monotones et peu variés; leur mesure est ordinairement en trois temps.

Il est très présumable qu'ils ont quelques chants, mais je n'en ai pas entendu. L'un des quatre qui sont à Paris, siffle assez juste, lorsque la fantaisie lui en prend.

Il résulte de ces faits que l'assertion d'Azara, reproduite par M. Virey, relativement à leur musique, ou à leurs amusemens, n'est pas exacte; il y est dit: "Is n'ont ni chansons, ni danse, ni musique, ni société; toujours graves et taciturnes, etc." C'est précisément le contraire; on a été induit en erreur par leur excessive réserve, tant ils mettent de soin à se cacher et à dissimuler devant les étrangers toutes leurs sensations. Pour moi, je les ai vus et entendus rire aux éclats, rarement, il est vrai, mais néanmoins cette manifestation a lieu chez eux comme chez nous. Ils ont meme quelques jeux d'adresse, tels que celui du couteau et les osselets: ils jouent au couteau à-peu-près comme nous jouons au bouchon, et en place d'osselets, ils se servent de petites pierres." (Dumoutier: *"Considérations phrénologiques sur les têtes de quatre Charruas"*, aparecido en el *"Journal de la Société Phrénologique de Paris"*, t. II, págs. 94 a 96, transcripto como apéndice N.º IX del trabajo de Paul Rivet: *"Les derniers charruas"*, op. cit., págs. 112 y 113).

(37) Felipe Pedrell: *"Organología musical antigua española"*, op. cit., págs. 39 y 40.

(38) El primer estudio profundo y ordenado del arco musical se debe a Henry Balfour quien en 1899 publica un folleto "The Natural History of the Musical Bow" que, acéptense o no sus conclusiones, sigue siendo un modelo de organología musical comparada. Desde ese entonces hasta el breve y jugoso parágrafo dedicado a este instrumento por Carlos Vega en su reciente libro "Los Instrumentos Musicales aborígenes y criollos de la Argentina", la bibliografía se ha ido extendiendo en importantes aportes. Sobre ellos hemos elaborado la tabla y el mapa que figuran en el presente ensayo. A continuación detallamos la bibliografía que hemos seguido para su realización dejando constancia de que cuando la noticia nos llega de segunda mano, estampamos entre paréntesis al final de la ficha bibliográfica el autor que lo cita:

Renato Almeida: *"Historia da música brasileira"*, 2.ª ed., pág. 115. Río de Janeiro, 1942.

Oneyda Alvarenga: *"Música popular brasileña"*, págs. 24. México, 1947.

Oneyda Alvarenga: *"A influência negra na música brasileira"*, en el *"Boletín Latino Americano de Música"*, año VI, tomo VI, págs. 368 y 369. Río de Janeiro, abril de 1946.

Juan Alvarez: *"Orígenes de la música argentina"*, págs. 36 a 38 y 43. Rosario, 1908.

"Atti del XXII Congreso Internazionale degli Americanisti" (Roma, Setiembre de 1926), vol. II, págs. 333 y 413. Roma, 1928. (Referencia de Carlos Vega).

Henry Balfour: *"The Natural History of the Musical Bow"*. Oxford, 1899.

Gustav Bolinder: *"Busintana — indianernas musikbage"*, Ymer, t. 37. Stokholm, 1917. (D'Harcourt).

Stephen-Chauvet: *"Musique Nègre"*, pág. 97. París, 1929.

Dixon: *"The musical bow in California"*, en *"Science"*, pág. 274. New York, 15 de Febrero de 1901. (D'Harcourt).

Luciano Gallet: *"Estudos de Folclore"*, pág. 39. Río de Janeiro, 1934.

"Grove's Dictionary of Music and Musicians", t. III, lámina LII. New York, 1941.

W. Barbrooke Grubb: *"An unknow people in an unknow land. An account of the life and customs of the Lengua Indians of the Paraguayan Chaco"*, pág. 75. Londres, 1911. (D'Harcourt).

Tomás Guevara: *"Historia de la Civilización de Araucanía"*, t. I, págs. 280 a 286. Santiago de Chile, 1900.

R. et M. D'Harcourt: *"La musique des Incas et ses survivances"*, (Texto), págs. 79 a 84. París, 1925.

CARLOS ISAMITT: "*Los instrumentos araucanos*", artículo en "*Boletín Latino Americano de Música*", t. IV, págs. 307 y 309. Bogotá, Octubre de 1938.
KARL GUSTAV IZIKOWITZ: "*Musical and other sound instruments of the South Americans indians*". Göteborg, 1935.
DR. H. TEN KATE: "*The musical bow in Formosa*", en "*American Anthropologist*", nueva serie, t. V. Lancaster, 1903. (D'Harcourt).
GASTON KNOSP: "*Histoire de la musique dans l'Indo-Chine*", en la "*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*", dirigido por Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie, primera parte, t. 5, pág. 3117. París, 1922.
A. L. KROEBER: "*A mission record of the California Indians*", en "*American Archeology and Ethnology*", vol. 13, N.° 8, pág. 278. Berkeley, 1922. (D'Harcourt).
ROBERT LEHMANN-NITSCHE: "*Patagonische Gesänge und Musikbogen*", en "*Anthropos*", t. III, págs. 922 a 933, Año 1908. (D'Harcourt).
CARL LUMHOLTZ: "*El México desconocido*" (Traducción española de Balbino Davalos), 2 t. New York, 1904. (D'Harcourt).
OLIS T. MASON: "*On the geographical distribution of the musical bow*", en "*American Anthropologist*", vol. X, N.° 2, pág. 377. Wáshington, 1897. (Balfour).
VICENTE T. MENDOZA: "*Música precolombina en América*", en "*Boletín Latino Americano de Música*", t. IV, pág. 243. Bogotá, Octubre de 1938.
ERLAND NORDENSKIÖLD: "*An ethno-geographical analisys of the material culture of two indian tribes in the Gran-Chaco*", págs. 168 a 183. Göteborg, 1919. (D'Harcourt).
EUGENIO PEREIRA SALAS: "*Los orígenes del arte musical en Chile*", pág. 3. Santiago de Chile, 1941.
P. REICHEL-DOLMATOFF: "*Los indios motilones*", en la "*Revista del Instituto Etnológico Nacional*", vol. II, entrega 1.ª. Bogotá, 1945.
PAUL RIVET: "*Les Mélanésos — Polynésiens et les Australiens en Amerique*". París, 1924.
DUMOUTIER: "*Considérations phrénologiques sur les têtes de quatre Charruas*", op. cit. en nota N.° 26.
CURT SACHS: "*The history of musical instruments*", págs. 56 y 57. New York, 1940. (Véase la edición en castellano "Historia Universal de los Instrumentos Musicales", Buenos Aires, 1947).
DR. KARL SAPPER: "*Das nordische mittel-Amerika*", págs. 168 a 183. Brunswick, 1897. (D'Harcourt).
M. H. SAVILLE: "*The musical bow in Ancient Mexico*", en "*American Anthropologist*", vol. XI, N.° 9. Washington, 1898. (D'Harcourt).
ANDRÉ SCHAEFFNER: "*Origine des instruments de musique*", págs. 185 a 204. París, 1936.
EDUARD SELER: "*Mittelamericanische Musikinstrumente*", en "*Globus*", t. 76, págs. 109 y siguientes. Berlín, 1899. (D'Harcourt).
A. SICHEL: "*Histoire de la musique des malgaches*", en la "*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*", dirigida por Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie; primera parte, t. 5, pág. 3229. París, 1922.
FRANCES TOOR: "*A Treasury of Mexican Folkways*", lámina 15. New York, 1947.
CARLOS VEGA: "*Los Instrumentos Musicales aborígenes y criollos de la Argentina*", págs. 96 y 97. Buenos Aires, 1946.
JULIO VICCIANO ESAIN: "*Instrumentología Musical Popular Argentina*", págs. 117 a 124. Córdoba, 1948.

(39) J. IMBELLONI: "*Epítome de culturología*", págs. 105 a 109. Buenos Aires, 1936.
(40) LUCIANO GALLET: "*Estudos de folclore*", pág. 61. Río de Janeiro, 1934.
(41) CARLOS VEGA: "*Música Sudamericana*", pág. 12. Buenos Aires, 1946.
(42) FREZIER: "*Relation du voyage de la Mer du Sud aux côtes du Chilly et du Perou*", pág. 60. París, MDCCXXXII (En la Biblioteca "Pablo Blanco Acevedo").

TABLAS, MAPA Y FIGURAS

Area de Extensión del Arco Musical en las Américas, Oceanía y Africa

(Los números se refieren al mapa adjunto)

AMERICAS

Tribu o localidad	*Nombre del arco*	*Resonador*	*Referencia*
Estados Unidos			
1. Klamath	?	cav. bucal	Spier (Izikowitz)
2. Pomo	Pitjol cumui	cav. bucal	Loeb (Izik.)
3. Maidu	?	cav. bucal	Faye, Spier (Izik.)
4. Yokuts	Mawu o Mawuwi	cav. bucal	Kroeber (Izik.)
5. Havasupai	?	cav. bucal	Spier (Izik.)
6. Diagueño	?	cav. bucal	Spier (Izik.)
7. Salinan	?	cav. bucal	Mason (Izik.)
México			
8. Mayas	Jul o Hul	cav. bucal	Bassauri, Saville
9. Cora	Mitote	calabaza	Toor
Antillas			
10. Esclavos negros	?	calabaza	d'Harcourt
Honduras Británica			
11. Mayas	Pastse	cav. bucal (1)	Thompson (Izik.)
Guatemala			
12. Kekchi	Arpa-ché, Marimba-ché o Caramba	cav. bucal (2)	Sapper (Izik.)
San Salvador			
13. ?	Carimba o Caramba	calabaza	Balfour, Izikowitz
Honduras			
14. Lenca	Bum-un, Bum-bum, Vurun-bumbum, Carimba o Caramba	calabaza	Balfour
Nicaragua			
15. Mosquitos	Carimba	calabaza	Balfour, Izikowitz
16. ?	Quijongo	calabaza	Balfour
Colombia			
17. Motilones	?	cav. bucal	Reichel-Dolmatoff
18. Busintana	Tomangu	cav. bucal	Bolinder (Izik.)
Guayanas			
19. Kunibos	?	cav. bucal	Reich (Izik.)

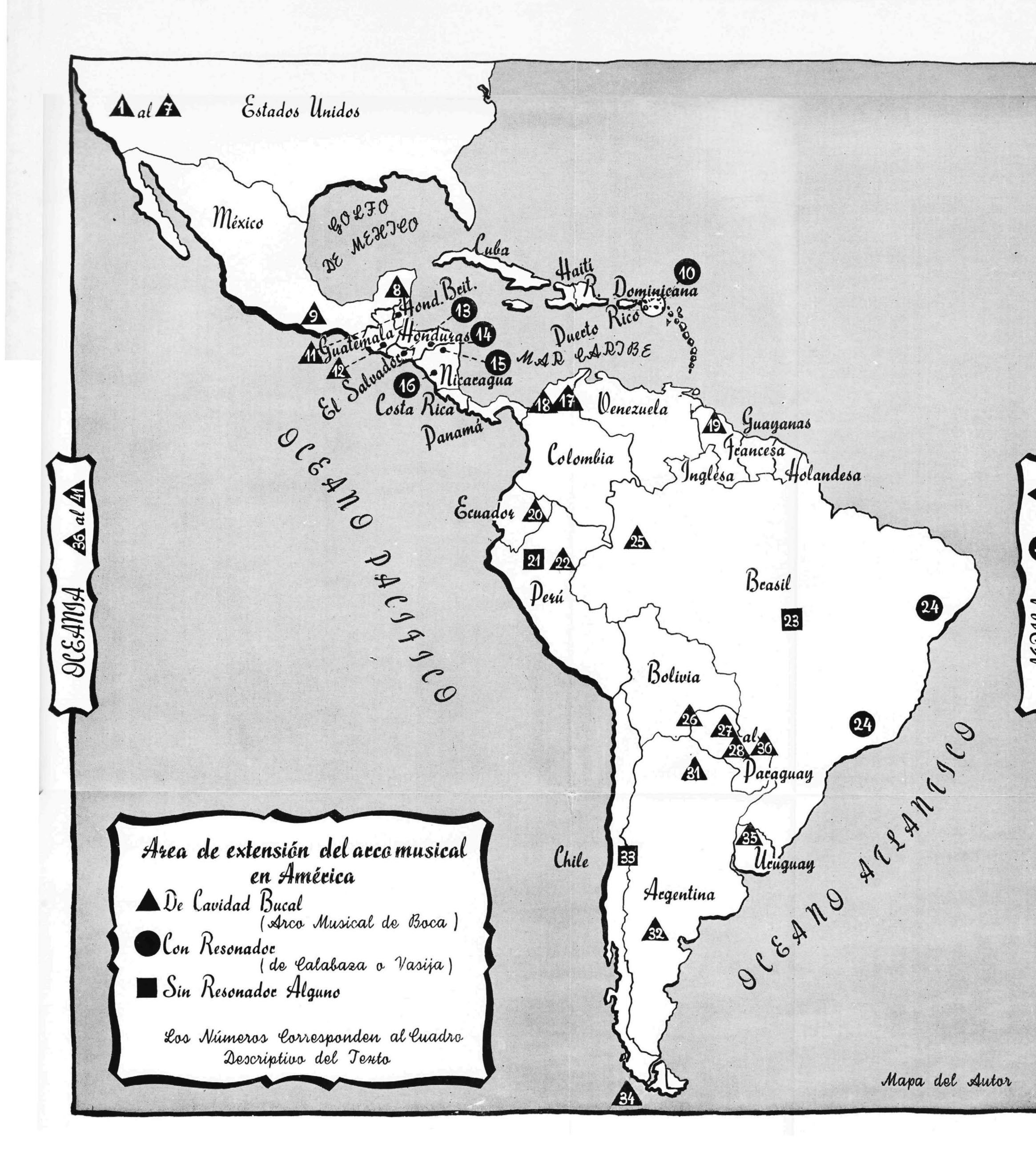
(1) Posteriormente se le adjuntó un resonador de calabaza.
(2) Posteriormente con cuerda de metal y resonador de calabaza.

Tribu o localidad	Nombre del arco	Resonador	Referencia
Ecuador			
20. Jívaros	Tomangu	cav. bucal	Tessmann (Izik.)
Perú			
21. Kaschibos	Kandiroé	s/resonador	Tessmann (Izik.)
22. Panos	Trumpa	cav. bucal	Tessmann (Izik.)
Brasil			
23. ?	Umcunga	tipo mirlitón (3)	Mason, Balfour
24. Esclavos negros y actual	Urucungo, Uricungo, Berimbau o Marimbau	calabaza	Gallet, Almeida, Alvarenga
25. Omagua	Kanutitsunanikuya	cav. bucal	Tessmann (Izik.)
Paraguay			
26. Choroti	?	cav. bucal	Nordenskiold (Izik.)
27. Ashushlay	?	cav. bucal	Ten Kate (Izik.)
28. Chamacoco	Honoroate	cav. bucal	Tessmann (Izik.)
29. Lengua	Kainguá, Kaiova,	cav. bucal	de Waurin (Izik.)
30. Guaraní	Kangua, Pia, Raaiwua o Gualamban (Figura 2)	cav. bucal	Atti del XXII Congresso Int. degli Americanisti
Argentina			
31. Pilagá	Cora (Figura 4)	cav. bucal	Vega, Viggiano Ten Kate, Balfour
32. Tehuelche	Koh'lo (Figura 3)	cav. bucal	Lehmann-Nitsche, Vega
Chile			
33. Araucanos	Quinquecahue, Quincahue o Kunkulkawe (Figura 5)	s/resonador	Isamitt, Guevara, Alvarez, Lehmann-Nitsche, Vega
34. Fueguinos	?	cav. bucal	d'Harcout
Uruguay			
35. Charrúas	? (Figura 1)	cav. bucal	Dumoutier (Rivet)

OCEANIA

36. (Nuevas Hébridas)	Vuhudendung	cav. bucal	Mason (Balfour)
37. (Nueva Guinea)	Pagola	cav. bucal	Mason (Balfour)
38. (Nueva Bretaña)	Pangolo (Figura 6)	cav. bucal	Finsch (Balfour)
39. (Salomón)	Kalové	cav. bucal	Codrington (Balfour)
40. (Marquesas)	Utete	cav. bucal	Feathetman (Balfour)
41. (Hawai)	Ukeke	cav. bucal	Balfour

(3) Existe una variante indígena con resonador de calabaza similar al Uricungo de origen angolés.



1 al 7
Estados Unidos
México
GOLFO DE MEXICO
Cuba
Haiti
R. Dominicana
10
8
Hond. Brit.
13
9
Honduras
14
Puerto Rico
Guatemala
11
12
15
MAR CARIBE
El Salvador
16
Nicaragua
Costa Rica
Panamá
18
17
Venezuela
19
Guayanas
Francesa
Inglesa
Holandesa
Colombia
OCEANO PACIFICO
Ecuador
20
25
21
22
Perú
Brasil
23
24
OCEANIA
36 al 41
Bolivia
26
27 al 30
28
31
Paraguay
35
Uruguay
Chile
33
Argentina
32
OCEANO ATLANTICO
34
Area de extensión del arco musical en América
De Cavidad Bucal
(Arco Musical de Boca)
Con Resonador
(de Calabaza o Vasija)
Sin Resonador Alguno
Los Números Corresponden al Cuadro Descriptivo del Texto
Mapa del Autor

AFRICA

Tribu o localidad	*Nombre del arco*	*Resonador*	*Referencia*
2. Hotentote	Gora (Figura 7)	tipo mirlitón con calabaza	Balfour, Chauvet
3. (Angola)	Hunga	calabaza	Balfour
4. Zulús	Gubo	calabaza	Balfour
5. Bangango	Mutanda	calabaza	Chauvet
6. (Senegal)	Me-me-ra-jan (Figura 10)	cavidad del bambú y bucal	Schaeffner
7. Basuto	Thomo	calabaza	Balfour
8. Venda	Tsijolo	cav. bucal	Kirby (Schaeffner)
9. Congos (Belga)	Lutantá (Figura 9)	cav. bucal	Chauvet
0. Foulah	Soko	calabaza	Chauvet
1. Cafres	? (Figura 8)	calabaza	Chauvet

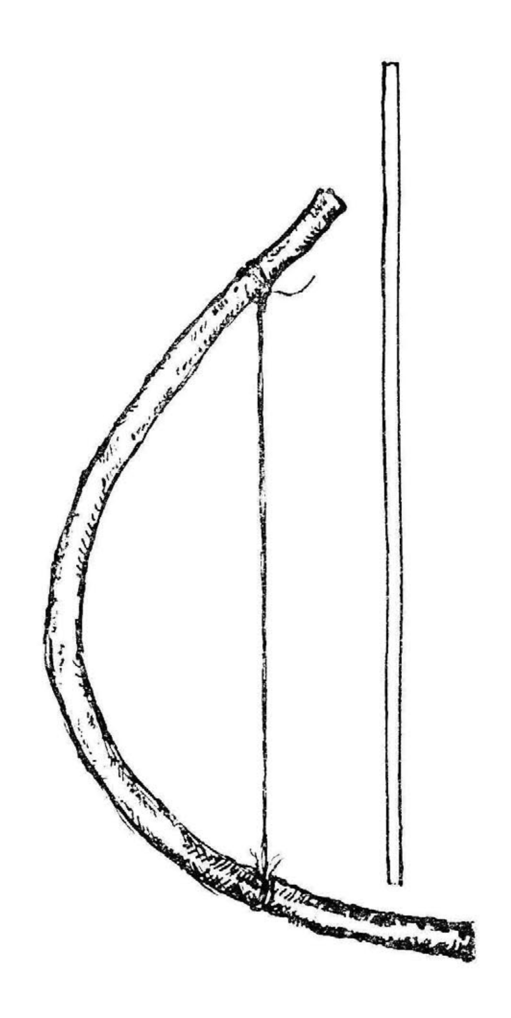


FIG. 1. — Arco musical de Tacuabé *(Uruguay)*
(EL AUTOR)

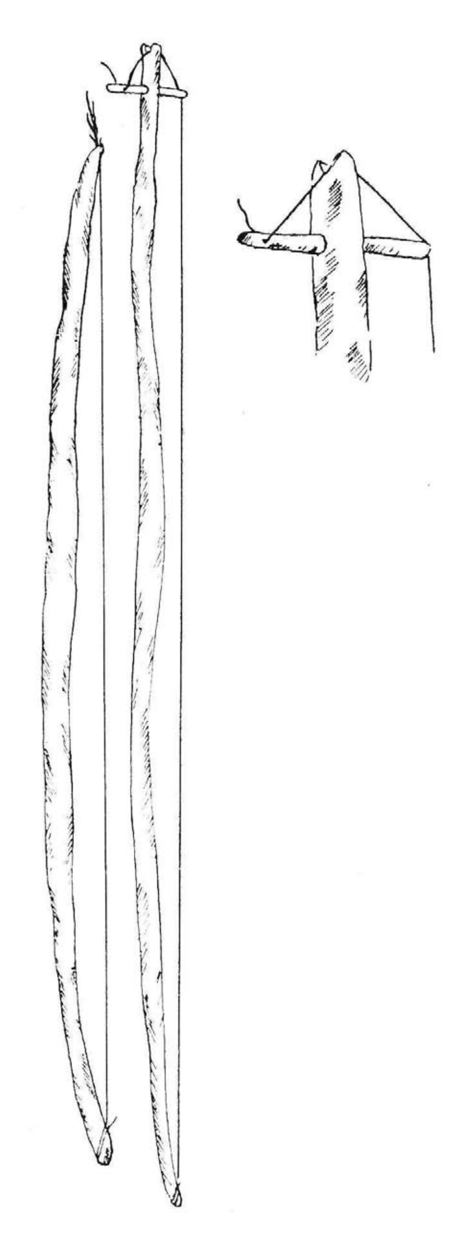


FIG. 2. — Arco musical guaraní *(Paraguay)*
("Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti")

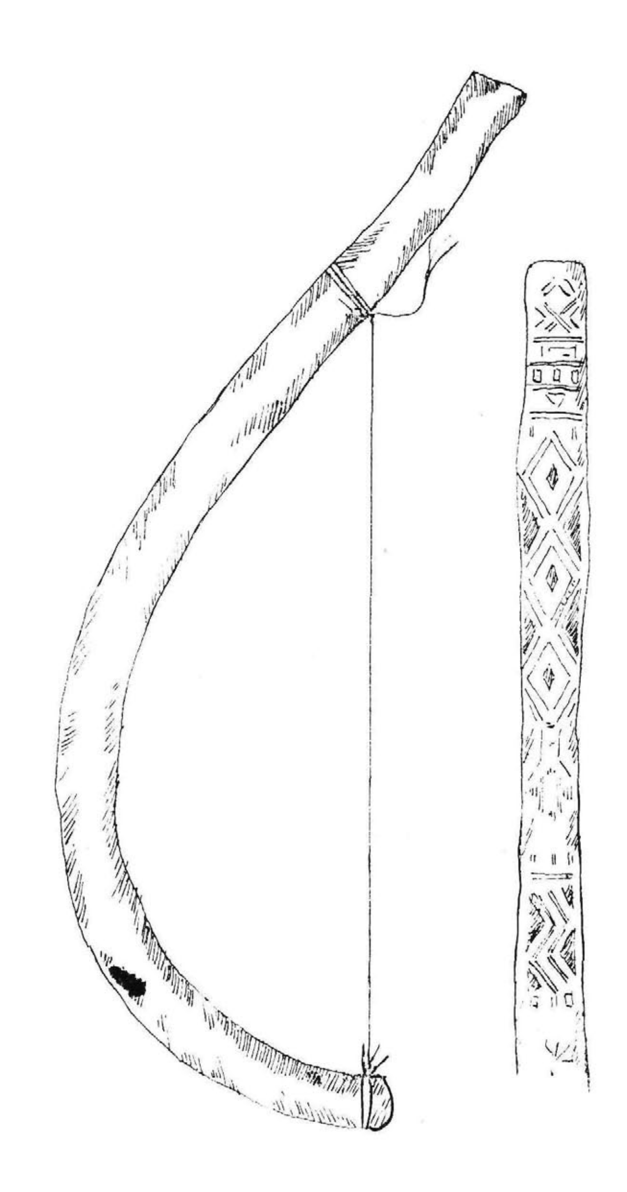


FIG. 3. — Arco musical tehuelche *(Argentina)*
(ROBERT LEHMANN - NITSCHE)

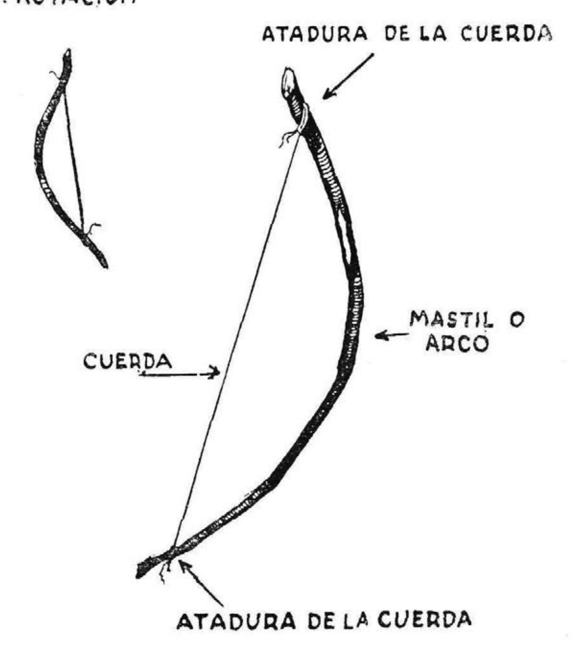


FIG. 4. — Arco musical pilagá *(Gran Chaco - Argentina)*

(Julio Viggiano Esaín)

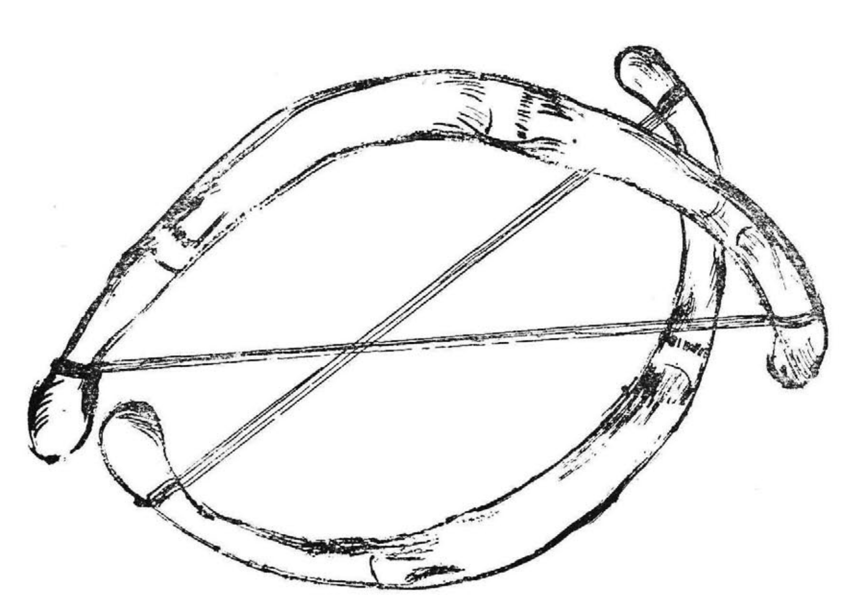


FIG. 5. — Arco musical araucano *(Chile)*

(Carlos Isamitt)



FIG. 6. — Arco musical melanesio *(Nueva Bretaña)*

(HENRY BALFOUR)





FIG. 7. — Arco musical hotentote *(Africa)*

(PETER KOLBEN)



FIG. 8. — Arco musical basuto *(Sud - Africa)*

(Stephen Chauvet)

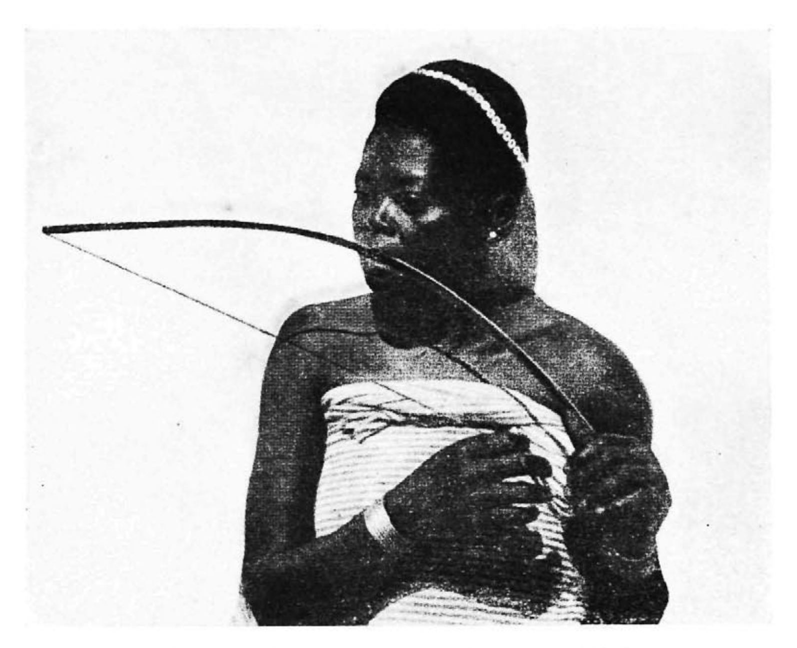


FIG. 9. — Arco musical congo *(Bajo Congo Belga)*

(STEPHEN CHAUVET)



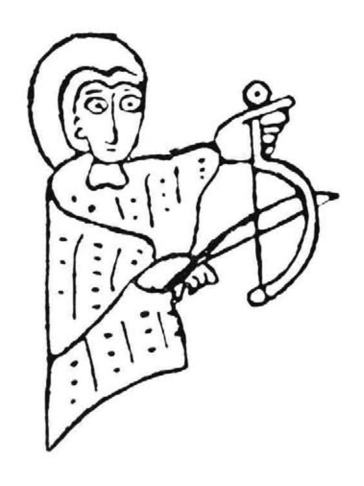
FIG. 10. — Arco musical senegal *(Africa)*

(ANDRÉ SCHAEFFNER)



FIG. 11. — Arco musical practicado actualmente y por excepción en el Uruguay

(Foto de ISABEL ARETZ)



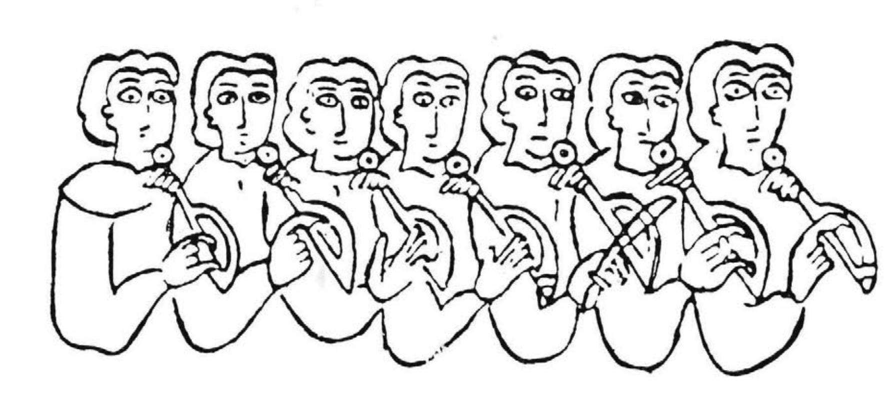


FIG. 12. — Arco musical de los siglos X y XI *(Miniatura española)*

(FELIPE PEDRELL)